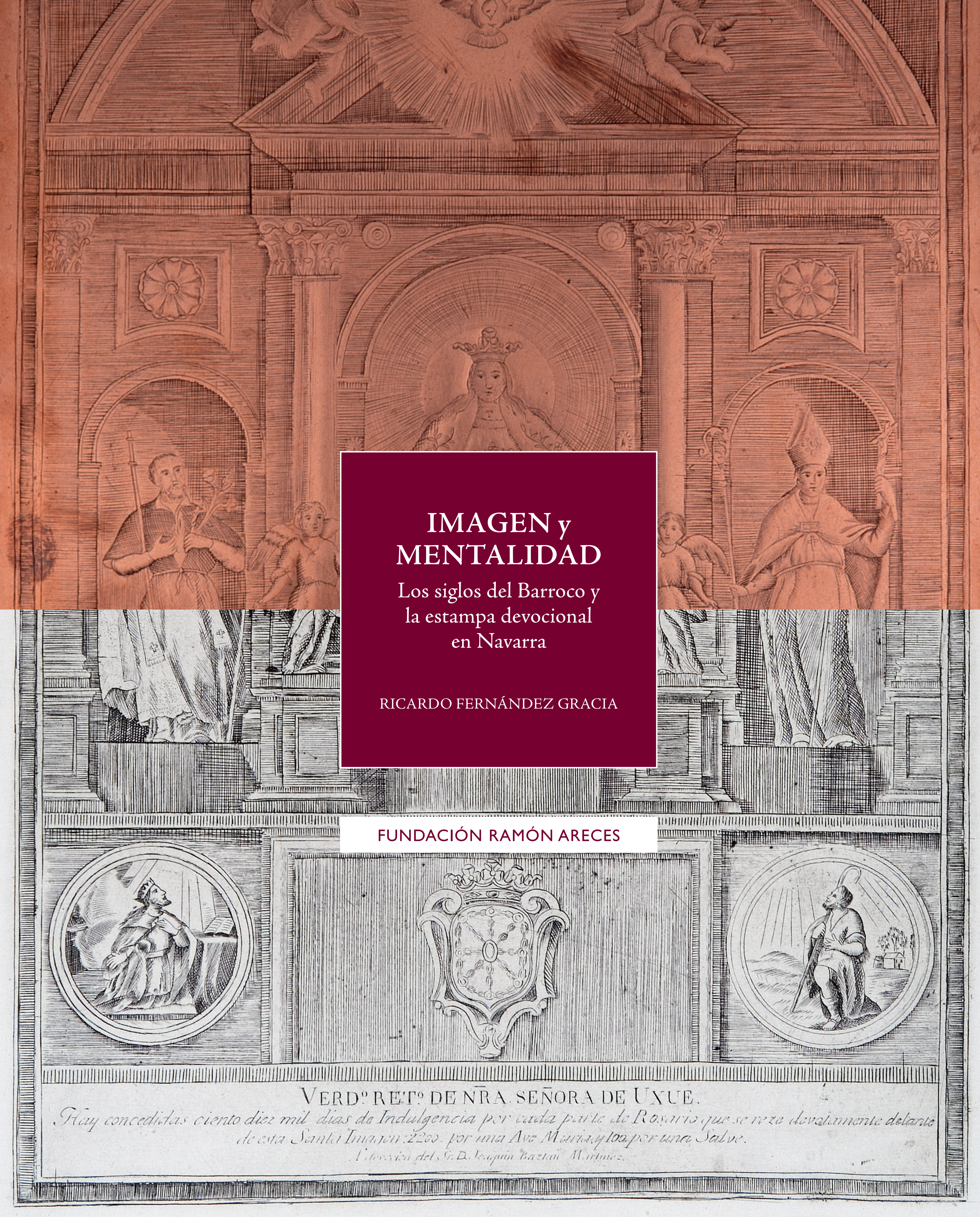


IMAGEN y MENTALIDAD

Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA

FUNDACIÓN RAMÓN ARECES

IMAGEN y MENTALIDAD

Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA

FUNDACIÓN RAMÓN ARECES
Madrid
2017



Título: IMAGEN y MENTALIDAD. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra
Autor: Ricardo Fernández Gracia

Edita: FUNDACIÓN RAMÓN ARECES

© Ricardo Fernández Gracia

© EDITORIAL CENTRO DE ESTUDIOS RAMÓN ARECES, S.A.
Tomás Bretón, 21 – 28045 Madrid
Teléfono: 915 398 659
Fax: 914 681 952
Correo: cerasa@cerasa.es
Web: www.cerasa.es

© FUNDACIÓN RAMÓN ARECES
Vitruvio, 5 – 28006 Madrid
www.fundacionareces.es
© De las imágenes: Si no se indica lo contrario, José Luis Larrión y el autor del libro

ISBN: 978-84-9961-295-9
Depósito legal: M-30954-2017

Puesta en pie: Pretexto
Impresión: Castuera Industrias Gráficas
Impreso en España / Printed in Spain

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S. A.

El contenido expuesto en este libro es responsabilidad exclusiva de su autor.

Xaverio,
dilectissimo nepoti primogenito

Índice

Presentación, por Juan Carrete Parrondo 8

Prólogo 10

Primera parte
ASPECTOS GENERALES

A modo de contexto: el interés multidisciplinar de la estampa 15

ICONOGRAFÍA, DIFUSIÓN Y USOS 18

Estampas devocionales navarras 21

LOS PROMOTORES 21

DIBUJOS PREPARATORIOS Y PLANCHAS 31

LOS GRABADORES 37

Los plateros-grabadores de Pamplona 42

LA ESTAMPACIÓN 56

LA DISTRIBUCIÓN 59

LOS USOS 61

Segunda parte
CATÁLOGO Y ESTUDIO

La Trinidad y Cristo 79

TRINIDAD DE ERGA 79

CON PROFUNDAS RAÍCES MEDIEVALES: EL CRISTO DEL AMPARO DE AIBAR 81

CRISTO DE LA SANTA CRUZ DE TUDELA 84

EL ÚNICO PASO PROCESIONAL GRABADO: PERALTA, 1788 86

NAVARRA EN LOS INICIOS DE LA DEVOCIÓN AL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS 89

Los primeros grabados 92

El contenido iconográfico de las estampas y su fortuna 98

La patente de hermandad de las Capuchinas de Tudela y planchas para escapularios 102

Advocaciones marianas 105

LAS ADVOCACIONES PAMPLONESAS 105

Nuestra Señora del Sagrario en la catedral 105

La Virgen del Camino en la identidad religiosa de Pamplona 114

La Virgen de las Maravillas en las Agustinas Recoletas 126

Nuestra Señora del Río en las canónigas de San Agustín 132

LAS GRANDES ADVOCACIONES MARIANAS 135

La Virgen del Carmen 135

La Inmaculada Concepción 140

Nuestra Señora del Rosario en los Dominicos de Pamplona 145

La Virgen de Soterraña 149

Virgen de los Dolores en Pamplona y Lesaca 154

SANTUARIOS DE GRAN PROYECCIÓN 162

Virgen de Ujué 162

Virgen de Roncesvalles 175

Virgen del Puy de Estella 182

Nuestra Señora del Yugo de Arguedas 189

Nuestra Señora de Codés 192

LAS DEVOCIONES COMARCALES Y LOCALES 193

Vírgenes de Luquin 193

En Corella: dos advocaciones 200

La Virgen del Romero de Cascante 212

Virgen de los Remedios de Sesma 216

Virgen del Soto de Caparroso 220

Otras advocaciones 223

Santos 235

SAN FERMÍN 235
- El grabado de Bernard Picart 236
- Dos grabados pamploneses 239
- La gran estampa de José Lamarca 240
- Un proyecto para una nueva lámina en 1789 244
- Una plancha de 1798 de José Dordal, copiando la de Picart 245
- A iniciativa de la Real Congregación de San Fermín de los Navarros 248

SAN FRANCISCO JAVIER 250
- Patrono y copatrono de Navarra 250
- Asociación de San Francisco Javier y San Ignacio con las casas de Javier y Loyola 255
- Otra estampa con el santo y la visión de las cruces y el castillo 257

LAS LETRAS Y LOS BURILES EN LA CONFIGURACIÓN DEFINITIVA DE LA LEYENDA DE SAN MIGUEL DE EXCELSIS 258
- La imagen y su forro argénteo 259
- La primera versión estampada del relato legendario: el grabado de 1735 260
- La estampa romana de 1749 266
- Otras estampas 270

MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS DE NAVARRA: SAN GREGORIO OSTIENSE 272

SANTA FELICIA *EN ACCIDENTES HABITUALES, ESPECIALMENTE EN TUMORES FRÍOS O LAMPARONES* 276

SANTA ANA, PATRONA DE TUDELA *CUYOS PRODIGIOS ACREDITA LA EXPERIENCIA* 280

SAN SEBASTIÁN, PATRÓN DE TAFALLA, *ABOGADO DE APESTADOS, COJOS, TULLIDOS Y MANCOS* 282

UN SANTO EN EL CAMINO DE SANTIAGO: SAN VEREMUNDO, *PADRE DE POBRES Y ABOGADO DE TEMPORALES* 286
- El grabado de fray José de San Juan de la Cruz, 1746 287

SAN RAIMUNDO DE FITERO 292

ABOGADO CONTRA TODOS LOS DOLORES: SAN BABIL 296

SAN JOAQUÍN Y LOS ORÍGENES DE SU CULTO EN PAMPLONA 298

SAN NICOLÁS 300

PATRONOS DE LOS GREMIOS DE COMERCIANTES, PLATEROS Y MÉDICOS:SANTA BÁRBARA, SAN ELOY Y SAN COSME Y SAN DAMIÁN 303

SANTOS DE LA IGLESIA UNIVERSAL 309
- San José en el Carmen Calzado pamplonés 309
- San Jerónimo 310
- San Juan Nepomuceno 315

EN RELACIÓN CON LAS ÓRDENES RELIGIOSAS 316
- Benedictinos: San Benito 316
- Agustinos: Santa Rita 317
- Dominicos: Santo Tomás de Aquino y San Vicente Ferrer 318
- De la familia franciscana 320
- Mercedarios: San Ramón Nonato 321
- Carmelitas Descalzos: Santa Teresa 323

POR INICIATIVA DE LOS OBISPOS DE PAMPLONA 325

Fuentes y Bibliografía 331

ARCHIVOS CONSULTADOS 331

BIBLIOGRAFÍA 331

Presentación

Lector:

Es sobradamente conocido que las estampas han sido desde el siglo xv al xix el medio de difusión más importante tanto de imágenes como de ideas. Su carácter múltiple es su característica más genuina, no existe un único ejemplar, lo que se busca es que existan muchas reproducciones idénticas a partir de una lámina de cobre grabada. Si esta característica la aplicamos a las estampas de contenido religioso, las llamadas estampas de devoción, nos daremos cuenta de la importante función que desempeñaron en la formación de las mentalidades de la época y, por lo tanto, lo fundamental que es su conocimiento para la Historia, ya sea del pensamiento como del arte. Para afirmar su carácter múltiple baste un dato que proporciona este libro: en Pamplona, en el año 1756, de san Gregorio Ostiense se hicieron tiradas de 3.680 estampas de tamaño mediano y 2.400 de las grandes.

Sobre las estampas de devoción, el profesor Ricardo Fernández Gracia nos ofrece, en este libro, una clase magistral sobre la intrahistoria de las estampas, pues ha acudido a las fuentes documentales, es decir a los archivos: tanto al Archivo General de Navarra, como a archivos municipales, notariales, diocesanos, parroquiales, conventuales, monásticos o de cofradías y santuarios, que es donde se encuentra la valiosa documentación para reconstruir la historia de las estampas de devoción.

Uno de sus primeros trabajos, *La estampa devocional en Navarra* (1996), fue escrito hace más de veinte años. Desde entonces la investigación se ha enriquecido mucho, y cada capítulo de este nuevo libro es una sorpresa y un nido de datos hasta ahora inéditos. En el artículo, publicado en 1996, el historiador Fernández Gracia ya levantó los fundamentos para el estudio de la estampa de devoción:

«El impulso de la devoción fue, sin lugar a dudas, la finalidad primordial de las estampas religiosas. Todas esas imágenes iban destinadas, como los lienzos de advocaciones de Vírgenes –a manera de 'trampantojos a lo divino'– a las gentes sencillas en quienes inspiraban el mismo respeto y piedad que los retablos, esculturas y pinturas de los templos, a la vez que por un módico precio podían disponer de sus imágenes preferidas para satisfacer sus devociones particulares. De ese modo, el interés de cofrades y devotos por poseer los 'verdaderos retratos' y las 'milagrosas imágenes' tal y como se veneraban en las iglesias, quedaba plenamente compensado al adquirir en sacristías, libreros, estamperos o buhoneros, las estampas de su devoción. [...] Además, en la mentalidad trentina algunos temas ligados al arrepentimiento, la penitencia, la Eucaristía y las nuevas devociones encontraron en la estampa el vehículo más apropiado para su rápida difusión por los más recónditos lugares. Sin embargo, la función de las estampas no se queda en la posibilidad de rezar ante las imágenes de devoción particular de cada cual y en muchas ocasiones la estampa se considerará como un auténtico talismán contra desgracias e infortunios, con un carácter milagrero, ya que paralelamente muchos escritos y novenarios propagaban entre las gentes con gran detalle todo tipo de sucesos sobrenaturales obrados por intercesión de las propias estampas».

Para el profesor Fernández Gracia estudiar las estampas no es solo agruparlas y catalogarlas, se

trata de investigar todo lo que hay detrás de cada estampa: promotores, dibujantes, grabadores, estampadores, distribuidores y precios, en resumen, todo cuanto interviene en su creación y difusión.

Entre los muchos grabadores de talla dulce que aparecen en el estudio se encuentran algunos de los más reputados de Navarra, Madrid, Aragón, Valencia, París y Roma, entre ellos, Juan Francisco Leonardo (1633-1687), Nicolás Pinson (1640-c.1672), Gregorio Fosman y Medina (c. 1653-1713), Giovanni Girolano Frezza (1659-1741), Bernard Picart (1673-1733), Matías de Irala (1680-1753), Juan Bernabé Palomino (1692-1777), Miguel Sorelló (1700-1756), Carlos Casanova (c. 1700-1771), Carlo Grandi (fl. 1725-1775), José Giraldo (1737-post. 1790), Mateo González (1737-1807), Joaquín Ballester (1740-1808), Bartolomé Vázquez (1749-1802). José Lamarca (c. 1759-1779), Miguel Gamborino (1760-1828), Manuel Albuerne (1764-1815), Rafael Esteve y Vilella (1772-1847), José Dordal (1780-1808), José Gabriel Lafuente (fl. 1799-1828)... Todos estos nombres de grabadores que trabajaron en la producción de estampas para Navarra, nos dan idea del interés e importancia que tuvo en Navarra la estampa de devoción.

El autor de este magnífico estudio, doctor en Historia del Arte, desarrolla su labor docente como profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Navarra. Sus estudios como investigador se centran fundamentalmente en las áreas de la iconografía, la promoción de las artes y el patrimonio artístico navarro. Siendo de destacar en su labor investigadora la utilización de las estampas como fuentes de la historia del arte.

Entre las más de dos docenas de libros publicados se encuentran algunos fundamentales sobre iconografía y la función de las estampas: *Don Juan de Palafox y Mendoza. Teoría y promoción de las artes* (Pamplona, 2000); *Iconografía de don Juan de Palafox* (Pamplona, 2002); *Arte, devoción y política. La promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda* (Soria, 2002); *Iconografía de sor María de Ágreda* (Logroño, 2002); *Reges Navarrae. Imagines et gesta* (Pamplona, 2002); *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano* (Pamplona, 2004); *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco* (Pamplona, 2004) y *El fondo iconográfico del P. Schurhammer* (Pamplona, 2006).

Libros a los que hay que sumar centenares de artículos sobre iconografía, patrimonio, mecenazgo, y arte renacentista y barroco, y también la puesta en valor de varias colecciones de estampas, estudios en los que siempre pone de manifiesto, como director de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, su interés por el patrimonio artístico y cultural.

Así pues, lector, estás ante un libro modelo sobre la estampa de devoción, es decir sobre la estampa que mayor difusión tuvo a lo largo de la Historia. Al concluir su lectura seguro que has enriquecido tu visión y aprecio por las humildes y frágiles estampas de papel, que se habrán convertido en valiosos objetos dignos de ser salvados, y quizá en algunos lectores se despertará la pasión de coleccionarlos.

Seguro que el profesor Ricardo Fernández Gracia, a muchos lectores les ha descubierto el complejo mundo de la estampa, y contagiado el interés por su estudio para perfeccionar el pensar, construir y escribir la Historia.

Juan Carrete Parrondo

Prólogo

Mi primera experiencia con las viejas estampas devocionales navarras la tengo bien fijada en el recuerdo y me la proporcionó, en la niñez, la *editio princeps* del libro de José María Iribarren *De Pascuas a Ramos* (Pamplona, 1946). Sabía perfectamente dónde se hallaba, en los anaqueles de la biblioteca de mi abuelo, junto a las demás obras del referido autor, destacando por su mayor tamaño y encuadernación. Allí miraba, veía y contemplaba sus ilustraciones, entre ellas las reproducciones de los grabados barrocos de San Urbano, San Gregorio Ostiense, Santa Felicia o la Virgen de Roncesvalles, sin conocer todavía ninguno de aquellos iconos. Pasó un tiempo y, en una excursión escolar al monasterio de Veruela, recuerdo haberme gastado las pesetas que me habían dado en casa en una delicada litografía, que aún conservo, de la Virgen de Veruela «*abogada contra tempestades*», apareciéndose a un absorto don Pedro Atarés. Eran tiempos en que las postales en color aún no habían desplazado a las viejas existencias de obra gráfica francesa o española, en forma de postales en sepia o blanco y negro y litografías. En la portería de aquel noviciado jesuita, en un ambiente muy distinto al de las tiendas actuales de souvenirs, allí quedó esa vivencia. No me quedaron cuartos para nada más, todo el día fue de vigilia de refresco y helado, pero me vine a casa con mi litografía envuelta en una hoja de calendario.

Pasaron los años y al poco de llegar a la Facultad, a fines de octubre de 1976, una exposición de grabados en el Colegio Mayor Goroabe presentó un buen conjunto de estampas devocionales navarras, con fondos casi exclusivamente de la colección de José Javier Uranga (†). La profesora García Gainza hizo una reseña en *Diario de Navarra* (5 de noviembre de 1976), en cuya *peroratio* afirmaba: «*En resumen, es de esperar que esta exposición de grabados que el Colegio Mayor Goroabe nos brinda, sirva para motivar a tantos navarros a que guarden los grabados que cuelguen por sus casas, rebusquen en sus baúles, los estimen en lo que valen, los cedan cuando venga el caso, para montar otra exposición que complete el panorama de la que hoy comentamos*».

Por las mismas fechas, los responsables de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona realizaron con gran sensibilidad, unas copias de algunas de las estampas, concretamente de una docena de ellas, aunque incluyeron también algún grabado de libro impreso y algunas litografías decimonónicas. Sin duda que con aquella iniciativa colaboraron a valorar unas piezas que desaparecían desde hacía ya décadas, en un contexto de transformación que vivía Navarra a la luz de la industrialización y el abandono de los núcleos de población rurales en beneficio de las grandes ciudades, especialmente Pamplona.

Para el que estas líneas suscribe, el siguiente paso en aras a la valoración de todos estos bienes culturales, me lo proporcionaron los recordados don Jesús Arraiza y don Alfonso Nieto al transmitir verdaderas emociones cuando reflexionaban en torno a las estampas y sus valores condensadores.

Tempus irreparabile fugit y poco a poco fui confeccionando un fichero, sobre todo de localización y fotográfico, lo que favoreció el estudio tranquilo y sosegado de las piezas que iban llegando a mi conocimiento, por diferentes vías. Al respecto, he de constatar que desde la perspectiva de hoy, treinta años más tarde, me viene al pensamiento la reflexión de San Juan Pablo II, cuando afirmaba que «*no hay meras coincidencias en los designios de la Providencia*», porque poco a poco, en circunstancias de todo tipo, algunas pintorescas, he llegado a documentar las 130 estampas, objeto de este estudio, que eran 100 hace una década.

El primer estudio que realicé sobre el conjunto fue en 1996, en un capítulo del segundo tomo de la obra colectiva *Signos de identidad*

para Navarra. Más tarde, en 2004, insistimos en el papel de los plateros grabadores pamploneses en la realización de las planchas, en el volumen número 3 de *Estudios de Platería* de la Universidad de Murcia. Finalmente, de manera breve, al coordinar el volumen sobre *El arte del Barroco en Navarra* (2014), incluimos en el capítulo de las artes suntuarias un apartado sobre el grabado.

Este estudio ha sido complicado, en parte por la metodología y por la localización de las fuentes escritas, en muchas ocasiones indirectas. Pero sobre todo, la dificultad ha estribado en el hecho de localizar las piezas. Cuando se estudian libros, retablos, campanas, etc., se sabe perfectamente dónde se pueden encontrar esos bienes culturales, pero en el caso de la estampa devocional, ninguna institución pública ni religiosa de la Comunidad cuenta con una mínima colección o fondos para tal fin. La misma Biblioteca Nacional, en su sección de estampas no atesora más de media docena de estampas navarras. El trabajo ha sido, por tanto, de tiempo, de ir dejando pasar los meses y aún los años para conformar un conjunto importante que permitiese un estudio serio. Hace tan solo medio año, hemos podido analizar dos piezas importantísimas y únicas: San Veremundo de Irache grabado por fray José de San Juan de la Cruz en 1746 y San Miguel de Aralar de Juan José de la Cruz (1735). De ambas se debieron hacer numerosas tiradas y la última se fraccionó en cuatro pequeñas planchas que servirían, convenientemente retalladas, para ilustrar la famosa obra del Padre Burgui, en 1774.

Nos hemos centrado en la estampa de cierto formato y en su mayor parte calcografías (98%), incluyendo solo aquellas xilografías que por su gran tamaño eran susceptibles de emular a los grabados a buril. Hemos dejado fuera de este estudio los tacos xilográficos por entender que formaban parte de otras labores de imprenta, pese a que acompañaron gozos, pleitos, cantos y versos dedicados a distintas advocaciones (San Urbano, San Miguel, Santísima Trinidad...). Otra ocasión habrá para ello.

Si el número de estampas es importante, también lo ha sido el de planchas localizadas, algunas de las cuales estaban en lamentable estado. En algunos casos se restauraron en Calcografía Nacional, institución que realizó algunas pequeñas tiradas, en otros nuestro colega el profesor Luis Roy ha tenido a bien estampar otras con todo el cuidado, mimo y delicadeza con que lo hace. Vayan las más expresivas gracias por ello.

No tenemos duda de que algunas piezas irán apareciendo con el tiempo. Es más, sospechamos que santuarios como el de San Urbano, que contó con una espléndida litografía de su titular a partir de 1884, debió poseer anteriormente otra más antigua y de gran formato. De igual modo, ejemplares en papel o seda de algunas de las matrices que aquí se documentan como las de las Vírgenes de Mendía, Mendigaña y Codés o San Vicente Ferrer, aparecerán en el momento y en el lugar más impensables.

No nos queda sino agradecer a todos los responsables de santuarios, ermitas, parroquias y a todos los coleccionistas particulares que han tenido a bien dejarnos estudiar sus piezas, catalogarlas y fotografiarlas para conformar este *corpus* de estampa devocional navarra. De modo muy especial deseo recordar a dos auténticos enamorados de ellas, a los que me he referido líneas atrás: José Javier Uranga y Jesús Arraiza.

Finalmente, deseamos mostrar nuestro profundo reconocimiento a la Fundación Ramón Areces, que se ha hecho cargo del patrocinio y edición de esta monografía.

Pamplona, 25 de noviembre de 2017

Ricardo Fernández Gracia
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Universidad de Navarra

CEDIDOS,

CIENTOS Y SESENTA

INDULGENCIAS

UNO EMINENTISIMOS

ñores Arzobispos, y

alos que devo-

nuncien es-

labras



APVRISIMA

A PURISIMA

CONCEBIDA.



PRIMERA PARTE

Aspectos generales


N. S. DEL ROSARIO. A devocion de D.n San
tiago de Lusarreta Cadete del Rexim.to de Navarra:
Año 1746

A modo de contexto: el interés multidisciplinar de la estampa

Recuerda Teófanes Egido, que en el Antiguo Régimen, todo el universo, no solo el mental, estuvo inmerso en la presencia de lo sagrado. Las percepciones, por tanto, estuvieron dominadas y condicionadas por aquella convivencia, en ausencia de fronteras entre lo natural, apenas valorado, y lo sobrenatural. No había resquicios ajenos a la acción de lo sobrenatural[1]. La sacralización de la sociedad en los siglos XVII y XVIII se constata fácilmente por la abundancia de conventos e iglesias en las poblaciones, dando la apariencia de ciudades conventuales. En la vida cotidiana, entre los objetos que acompañaban a las gentes en sus casas y aún en lo más íntimo, figuraban amuletos, medallas y estampas devocionales, etc. Peñafiel resalta, por su parte, cómo la presencia del milagro o lo milagroso no constituía ningún fenómeno extraño, llegando a ser lo normal y formando parte de un conjunto de circunstancias sobrenaturales, que impregnaban la vida y su devenir diario[2].

Todo lo relativo a las imágenes, en tiempos en que eran tan escasas, en unos momentos en que los medios de difusión de la cultura y la catequización de las gentes eran fundamentalmente orales y plásticos, habla *per se* de la importancia que tuvieron en el campo de las mentalidades, ya que con ellas se aprendía, descubría, comprendía, entendía, conocía y reconocía. Las estampas, por contener imágenes, fueron extraordinariamente eficaces en momentos de escasez de las mismas, cuando el tiempo para su contemplación era abundante, por lo que de la misma se podían extraer distintas sensaciones y valoraciones. En aquel contexto, en referencia a las estampas devocionales hay que recordar lo que ha escrito magistralmente David Freedberg sobre el poder de las imágenes, ya no tenemos el *«ocio suficiente para contemplar las imágenes que están ante nuestra vista, pero otrora la gente sí las miraba; y hacían de la contemplación algo útil, terapéutico, que elevaba su espíritu, les brindaba consuelo y les inspiraba miedo. Todo con el fin de alcanzar un estado de empatía»*[3].

Todo un conjunto de piezas englobadas en lo que denominamos artes suntuarias y conformadas por grabados, esmaltes, medallas y estampas

1 Egido, T., «Mentalidades y percepciones colectivas», en L. C. Álvarez Santaló y C. M. Cremades Griñán (eds.), Mentalidad e ideología del Antiguo Régimen, Murcia, Asociación Española de Historia Moderna-Universidad de Murcia, 1992, pp. 57 y ss.

2 Peñafiel Ramón, A., *Mentalidad y Religiosidad Popular Murciana en la primera mitad del siglo XVIII*, Murcia, Universidad, 1988, p. 127.

3 Freedberg, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 195-196.

Plancha para el Ave María Purísima, fines del siglo XVIII [12-13].

Virgen del Rosario, 1746 [14].

constituyen, al día de hoy, unos materiales importantísimos para la reconstrucción de la historia, no solo de las imágenes y su iconografía, sino de los comportamientos humanos, la religiosidad y las tradiciones populares, a la vez que nos hablan de unos usos y funciones propios. En todos ellos confluyen valores muy diversos: arte, religión, economía, política, etc. Los estudios y el interés sobre estos pequeños objetos han crecido en las últimas décadas. Trabajos en revistas especializadas y su presencia en colecciones públicas y privadas son un buen testimonio de ello. Todo este patrimonio tan interesante compuesto por estampas, exvotos, capillitas, medallas, escapularios y relicarios que se ha conservado en colecciones particulares y en museos etnográficos o de artes y tradiciones populares, no se ha exhibido y estudiado debidamente hasta nuestros días y, realmente merece la pena concienciar a nuestra sociedad, cada vez más alejada del fenómeno religioso, de los valores como auténticos bienes culturales de esas pequeñas piezas.

Medallas, medidas, escapularios, gozos y estampas forman parte de un conjunto de piezas que las personas requerían para poseer, ver y tocar, algo relacionado con la dimensión espiritual y religiosa del conjunto de principios abstractos e inmateriales que regulan las relaciones entre el hombre y la Divinidad. Esos objetos permitían una conexión más intensa e íntima entre el citado binomio, a la vez de ser genuinos testigos de la práctica religiosa cotidiana de distintas generaciones de fieles, de sus sentimientos y de sus devociones.

El mercado de grabados no religiosos en la España del Antiguo Régimen era tan escaso como abundante lo era el de religiosos, de ahí que la palabra estampa se llegase a identificar con aquellos grabados que reproducían santos, Cristos o advocaciones de la Virgen[4]. Las estampas referidas a temas de devoción en general eran suministradas por talleres europeos, en tanto que los grabadores y laministas establecidos en las ciudades españolas, abrían aquellas planchas que, por ser de temática local o muy específica, no era posible importarlas.

El impulso de la devoción fue, sin lugar a dudas, la finalidad primordial de las estampas religiosas. Todas aquellas imágenes iban destinadas, como los lienzos de advocaciones de Vírgenes, a manera de «*trampantojos a lo divino*»[5], o como hagiografías en papel, a las gentes sencillas en quienes inspiraban el mismo respeto y piedad que los retablos, esculturas y pinturas de los templos, a la vez que por un módico precio podían disponer de sus imágenes preferidas para satisfacer sus devociones particulares. De ese modo, el interés de cofrades y devotos por poseer los «*verdaderos retratos*» y las «*milagrosas imágenes*» tal y como se veneraban en las iglesias, quedaba plenamente compensado al adquirir en las sacristías, porterías de conventos, santuarios, ferias festivas, libreros, estamperos o buhoneros, las estampas de su devoción.

Aquellas imágenes en papel constituyeron el mejor ejemplo de comunicación masiva y popular en siglos pasados, con una presencia en la vida de nuestros antepasados de todos los sectores sociales, como objetos de visualización y contemplación en la vida cotidiana. Hay que recordar que se encontraban en las humildes casas pegadas a la pared con obleas de pan y también en mansiones y palacios de buena posición. En estos últimos casos se colocaban ricamente enmarcadas y decoradas con lentejuelas, puntillas doradas y otros adornos, buscando el lujo y la riqueza junto a aquellos objetos en sí pobres.

Su bajo precio las hacía asequibles para las personas humildes, en tanto que quienes tenían más valor adquisitivo, las podían comprar en estampaciones de seda o tafetán, con mayor apariencia y precio. Su presencia continua en

---

4 Carrete Parrondo, J., «Estampas. Arte y Devoción», *Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos xvii y xviii en iglesias madrileñas*, Madrid, Ayuntamiento, Área de Cultura, 1990, p. xxviii.

5 Pérez Sánchez, A. E., «Trampantojos a lo divino», *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte* (1992), p. 140.



San Miguel de Excelsis,
por Miguel Sorelló, 1749.

la vida ordinaria como objeto de visión y contemplación y su abundantísima producción las convirtió en elementos, por antonomasia, de carácter cotidiano. Su éxito hay que leerlo en el contexto de una sociedad como la del Antiguo Régimen, desprotegida y acosada por peligros de índole natural, social y espiritual, que necesitaba de medios de amparo y protección. A todo ello habría que añadir el hecho de un arraigado sentimiento mágico y de protección, en el orden espiritual y temporal, que se transmitía por su propio contacto.

La mayor parte de esas imágenes en papel que hoy nos sirven para conocer la iconografía de santos y vírgenes, durante los siglos pasados fueron en realidad reproducciones religiosas. Ese tipo de estampas fue el género por excelencia del grabado durante buena parte del siglo XVII y todo el siglo XVIII, constituyendo la mayor parte del mercado gráfico. El objetivo básico de estas estampas era el mismo que tenían los retablos o pinturas de los templos, es decir, el de impulsar emociones de recogimiento y piedad, pero a diferencia de éstos, las estampas iban dirigidas a practicar las devociones personales en la intimidad del propio hogar.

ICONOGRAFÍA, DIFUSIÓN Y USOS

Las imágenes que hoy poseemos de muchos santos, cristos y vírgenes es generalmente las que nos proporcionan las pinturas y esculturas de sus titulares, tal y como aparecen en sus santuarios, o aquellas iconografías que han popularizado, en sus esculturas y pinturas, los grandes artistas. Sin embargo, durante los siglos pasados fueron las producciones de ese otro capítulo de la historia del arte que solemos denominar como «arte popular» las que estuvieron mucho más cerca de las gentes, dentro de sus propias casas, constituyendo un fondo importantísimo para el conocimiento y la historia de nuestro pasado[6].

Todo ese patrimonio tan interesante compuesto por estampas, exvotos, capillitas, medallas, escapularios y relicarios que se ha conservado en colecciones particulares y en museos etnográficos o de artes y tradiciones populares, no se ha exhibido y estudiado hasta nuestros días. Hoy no se puede estudiar ni comprender un estudio iconográfico serio sin incluir grabados y estampas de tipo devocional, así como medallas y, en general, toda reproducción pictórica, plástica o grabada de las imágenes en otros tiempos. A través del estudio de esas piezas podemos estudiar los cambios iconográficos que han experimentado las imágenes religiosas, así como la disposición original de tantos y tantos altares de santuarios españoles, muchos de ellos desaparecidos o sustancialmente alterados.

Las imágenes religiosas parecen objetos estáticos, inamovibles en el tiempo, con sus atributos y siempre iguales. Sin embargo, esto no es cierto, dado que los gustos, estilos y mentalidades han cambiado sus formas y usos, llegando a vestir y transformar su apariencia, sobre todo durante los siglos del Barroco. Fue entonces, como podemos ver en la mayoría de los casos, cuando las viejas tallas policromadas se revistieron de majestad dentro de sus ropajes campaniformes, joyas y bordados, con largas melenas y enormes coronas y rostrillos, siguiendo las modas imperantes. En muchas ocasiones, pequeños datos o detalles, en apariencia insignificantes, nos permiten reconocer imágenes de especial devoción en pequeñas estampas y medallas, así como la época en que fueron realizados.

C. Alarcón Román, siguiendo a Trens, distingue en su trabajo sobre la iconografía religiosa en el siglo XVIII, entre vírgenes orantes y entronizadas. Respecto a las figuras de Cristo, los crucificados y nazarenos, también sufrieron transformaciones en los siglos XVII y XVIII, cuando se les

[6] Alarcón Román, C., «La iconografía religiosa en el siglo XVIII», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 45 (1990), pp. 248 y ss.

añadieron enaguas de lino, faldones de colores, pelucas y otros ornamentos. En cuanto a los santos, por centrarse su culto más en sus reliquias que en sus imágenes, que suelen ser esculturas de bulto redondo de la época, nos encontramos estampas con viñetas que nos ilustran sobre sus vidas, milagros y hechos prodigiosos.

En una sociedad como la española de los siglos del Antiguo Régimen, con un ochenta por ciento de sus miembros que no practicaban la lectura, los medios de difusión de la cultura eran casi en su totalidad orales y plásticos. Entre estos últimos destacan la decoración de iglesias, ayuntamientos y otros lugares accesibles a todo el público, así como las estampas sueltas. Por tratarse de piezas de bajo coste, sustituían a las pinturas en su carácter devocional entre los estratos más bajos de la sociedad estamental. Como ha puesto de manifiesto Javier Portús, todas estas estampas, por su carácter de objetos con los que convivían cotidianamente los grupos sociales, hace que la literatura se haya interesado por ellos, pudiendo establecerse dos grandes tipos de relaciones entre el grabado y la literatura, el libro impreso que contiene ilustraciones por una parte y, por otra las que se establecen cuando la estampa o algunos de sus usos pasan a ser objeto de reflexión literaria[7].

La distribución de la estampa suelta se efectuaba generalmente en los santuarios, sacristías y porterías de otros tantos conventos, principalmente en las festividades religiosas que celebraban a los diferentes santos y advocaciones marianas que tanto abundaron en la España del Barroco, así como en las fiestas de beatificación y canonización. Asimismo los estamperos, ciegos y algunos libreros distribuían este género de piezas en sus establecimientos o en la propia calle. Por unas pocas monedas se podían adquirir estos objetos de devoción, medallas, estampas, crucifijos etc. que se guardaban como reliquias de gran valor. Los peregrinos y romeros, a la vez que cumplían sus promesas visitando santuarios, podían llevar a sus casas parte del misterio de la gracia que rodeaba una imagen o una reliquia de su devoción, concentrando o depositando en ese pequeño objeto, que podían llevar sobre su cuerpo o colgar en la pared de su casa o en la cabecera de su cama. En definitiva, muchos de nuestros antepasados conocieron la imagen de una determinada virgen o santo a través de asequibles estampas y no mediante sus auténticas efigies o los grandes lienzos de los museos.

Como observa Carrete Parrondo[8], la temática más numerosa se centraba en las advocaciones locales de la Virgen, llegando sus devotos a auténticas pugnas sobre qué imagen era más milagrera. Asimismo, el culto a los santos en sus diversas facetas de modelo a imitar y ejemplo de vida era puesto de manifiesto por las diferentes órdenes religiosas que establecieron rivalidades en cuanto a cuál de ellas tenía una historia más llena de milagros y santos.

Además, en la mentalidad de la Contrarreforma, algunos temas ligados al arrepentimiento, la penitencia, la Eucaristía y las nuevas devociones encontraron en la estampa el vehículo más apropiado para su rápida difusión por los más recónditos lugares. Sin embargo, la función de las estampas no se queda en la posibilidad de rezar ante las imágenes de devoción particular de cada cual y, en muchas ocasiones, la estampa se considerará como un auténtico talismán contra desgracias e infortunios, con un carácter milagrero, ya que paralelamente muchos escritos y novenarios propagaban entre las gentes con gran detalle todo tipo de sucesos sobrenaturales obrados por intercesión de las propias estampas[9].

7 Portús Pérez, J., «Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro (Testimonios literarios)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 45 (1990), pp. 225-226.

8 Carrete Parrondo, J., «Estampas. Arte...», *op. cit.*, p. xxiv.

9 Montoro Cabrera, M. C., «El grabado como plasmación de la religiosidad popular», *La Religiosidad Popular II. La muerte: La imaginación religiosa*, Madrid, Anthropos – Sevilla, Fundación Machado, 1989, p. 194.


N.a S.a DEL CAMINO.
S. FERMIN.
S. SATURNINO.
Todas las personas que rezaren una Ave Maria delante de esta Imagen ganarán mil dias de Indulgencia, ochenta dias por una Salve y cincuenta mil dias por una parte de Rosario. Concedidas por varios S.s Ilust.s Prel.s de España

Estampas devocionales navarras

De igual manera que en otras comarcas y regiones, la estampa suelta de carácter devocional jugó en Navarra un importantísimo papel en la difusión de algunos cultos, devociones y ritos, especialmente de aquellos que tenían lugar en santuarios que rebasaban, por su importancia, las fronteras del viejo reino navarro, como era el caso de San Gregorio Ostiense o San Fermín. El catálogo de estampas a buril lo venimos realizando desde años atrás y hoy ya tenemos catalogadas, en torno al centenar, con numerosos datos sobre otros tantos aspectos que vamos a intentar resumir en los siguientes párrafos, bajo cuatro epígrafes, correspondientes a los promotores, los grabadores, la estampación y por último la distribución y utilización de los grabados.

LOS PROMOTORES

El primer paso en todo el dilatado proceso de producción de las estampas era, como es natural, la decisión por parte de una persona o una entidad pública o eclesiástica para realizar el encargo a un profesional, destinado a abrir la lámina o plancha de tal o cual advocación mariana o santo. Debemos distinguir al respecto la iniciativa de la persona devota o agradecida, de las decisiones de otras entidades como ayuntamientos que ostentaban el patronato de algunos santuarios, o parroquias, cofradías titulares de determinadas imágenes, cabildos y órdenes religiosas. Algunas inscripciones de las estampas suelen ser bastante ilustrativas, al recoger el nombre de la persona o institución que hizo el encargo, bajo la repetida fórmula de «*a devoción de...*». En otros casos, son los datos documentales extraídos de libros de cuentas, inventarios u otras fuentes escritas los que nos proporcionan noticias de los promotores y de la realización de las planchas calcográficas para estampar los grabados.

Por lo que respecta a entidades o corporaciones que sufragaron láminas para la tirada de grabados, hemos de citar en primer lugar a los propios **ayuntamientos** de Pamplona y Tudela, en representación de sus ciudades, que costearon las que representaban a San Fermín y Santa Ana en sus correspondientes tronos o retablos, tal y como se indica en las inscripciones que acompañan a los grabados, realizados respectivamente por los aragoneses José Lamarca y Mateo González. Los regidores pamploneses también llevaron la iniciativa en 1789 para abrir una nueva plancha del patrón San Fermín en la corte madrileña, más acorde con los ideales del arte académico, aunque al final no se llevó a cabo el proyecto.

Las inscripciones de algunas estampas también parecen indicar que los regimientos de

Virgen del Camino con San Fermín y San Saturnino, 1721 por Juan de la Cruz y retocada por el mismo en 1770.

otras localidades se hicieron cargo de la apertura de las láminas, o al menos tuvieron en ello algún papel. Así ocurre con la de Araceli de Corella de 1677, abierta por el platero salmantino Juan de Figueroa, que probablemente sería sufragada por el regimiento de la ciudad, en unos momentos en que no habían llegado aún las Carmelitas Descalzas. La presencia del escudo heráldico municipal pudiera estar en relación con la promoción de la plancha. Más explícito, parece haber sido el patrocinio de la ciudad de Cascante para la lámina de la Virgen del Romero abierta por Carlos Casanova en 1729, a juzgar por la inscripción, en la que se lee: «*a dev*^{n} */ de la mui Ilt*^{e} *ciudad de Cascante siendo Alcalde y Reg*^{s} *el S*^{r} *D*^{n} *Joaquín / de Antillón Cavallero del Abito de S. thiago, el S, D*^{n} *Miguel Cunchillos, el S, D*^{n} *Miguel Martín*». La mención del alcalde y regidores es única en el panorama de la Comunidad Foral.

La dedicatoria de la estampa de San Sebastián de Tafalla, obra de Petrus Thomas de 1713, no parece haber obedecido a la iniciativa y promoción de la ciudad. Su inscripción únicamente indica la dedicatoria a las autoridades municipales, cuando dice: «*Dedícase A la M. N. M. Ilustre y Antiquissima / Ciudad de Tafalla de quien es Patrono*». Es possible que los propios franciscanos del convento tafallés o algún hijo ilustre de la ciudad costease la lámina.

En cuanto a estas iniciativas de los ayuntamientos navarros, hay que recordar que fue algo bastante usual en el panorama hispano, ya que de ese modo, las autoridades civiles daban prueba de su devoción hacia advocaciones locales que eran auténticos signos de identidad de sus poblaciones. Constituían además una demostración de los intereses religiosos de sus gobernantes[1].

El **cabildo de la catedral de Pamplona** hizo lo propio con la imagen titular de la catedral, la Virgen del Sagrario, ordenando abrir láminas en Pamplona en el siglo xvii y sobre todo en Roma en 1729 y 1731 a los afamados grabadores Juan Jerónimo Frezza y Carlo Grandi[2]. Suponemos que también el cabildo de la colegiata de Roncesvalles tomó la iniciativa para la apertura de la plancha que hizo Nicolás Pinsón en la segunda mitad del siglo xvii.

La todopoderosa **cofradía de San Gregorio Ostiense** pagaba en 1737 al famoso Carlos Casanova 878 reales por dos láminas y un sello[3] y en 1739, 24 reales por otra lámina pequeña para imprimir en los versos, formularios y gozos del santo[4]. Otra asociación piadosa, en este caso la Venerable Orden Tercera de los Seráficos, o del convento de los Franciscanos, costeó en 1807 la estampa de las recién canonizadas Santa Ángela Merisi y Santa Jacinta Mariscoti, en unos momentos en que aquella institución gozaba de buena salud, como prueba la edición de su cartilla en 1776 y 1803[5].

A mediados del siglo xviii los **jesuitas**, encargados de la basílica de San Ignacio de Pamplona, tuvieron un papel importantísimo en la difusión del culto al Sagrado Corazón de Jesús, como veremos más adelante al tratar de los usos de la estampa. La presencia en Navarra de los padres Calatayud y Loyola, a una con la fundación de más de 60 congregaciones del Sagrado Corazón y la impresión de numerosos libros sobre el tema, tuvieron como complemento idóneo en la difusión de la nueva devoción, una serie de estampas abiertas en Pamplona y divulgadas por toda la geografía peninsular. La primera de gran tamaño la realizó en su estancia en Pamplona el famoso grabador aragonés Carlos Casanova en 1737[6]. En

1 Portús, J. y Vega, J., *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, p. 258.

2 Fernández Gracia, R., «El Barroco», *La catedral de Pamplona*, vol. ii, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, p. 42.

3 Archivo Parroquial de Sorlada. Libro de Cuentas de San Gregorio Ostiense 1690-1751. Cuentas de 1727-1738.

4 *Ibid*., Cuentas de 1739-1740.

5 *Cartilla de los Terceros Seráficos*, Pamplona, Imprenta de José de Rada, 1803.

6 Uriarte, J. E. de, *Principios del reinado del Corazón de Jesús en España*, Bilbao, El Mensajero, 1912, pp. 396-397.

1747, ya se reseñan en los inventarios de la basílica dos planchas, en ese mismo año abrió otra más el platero Beramendi[7], y años más tarde realizaba otra el orfebre Izalzu.

Para tema del Corazón de María hizo una plancha el polifacético fray José de San Juan de la Cruz, cuando residía en su convento de Villafranca en 1744, que han conservado las Carmelitas Descalzas de San José de Pamplona.

La **Obrería de la parroquia de San Nicolás de Pamplona** también encargó una plancha al platero establecido en Pamplona Juan Antonio Sasa en 1774 por lo que recibió la cantidad de 15 pesos[8]. Unos años después, en torno a 1798, los **mayordomos de la basílica de los Remedios y del Milagro de Luquin** encargaron en Madrid sendas láminas con las titulares de aquel templo[9], siguiendo el dibujo de Antonio Rodríguez, conservado en los fondos del Museo del Prado, sin identificar con las iconografías de las imágenes navarras de Luquin[10]. En 1807 la **cofradía de San Babil de Tudela** encargaba en Zaragoza a Francisco Oliván una lámina del citado santo que costó 180 reales[11].

A fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX el **santuario de Ujué** y, particularmente, el culto a su titular experimentaron un notable aumento de visitas, así como de ventas de medallas, estampas y otros recuerdos devocionales. Son años de importantes fundaciones como la del prior Gorraiz y de constitución de la Hermandad y Congregación de los Esclavos de Santa María de Ujué en 1812[12], a imitación de la de la Virgen del Sagrario de Pamplona establecida en 1797. Paralelamente, y desde la administración parroquial se hicieron numerosos arreglos de las planchas viejas del legado de don Jerónimo Íñiguez, a la vez que se encargaron otras nuevas. En 1813 se retocó una de las planchas en Logroño porque estaba muy gastada[13] y en 1817 se entregaron al grabador de Zaragoza José Gabriel Lafuente 480 reales por retocar dos láminas de la Virgen, la principal en 320 reales y la pequeña u ordinaria en 160 reales[14]. Años más tarde, en 1823 el mismo José Gabriel Lafuente abrió dos láminas nuevas[15], en 1850 se retocaba por 16 duros la lámina de la Virgen con los patronos del reino[16], costeada años atrás por don Joaquín Baztán Martínez y abierta por Miguel Gamborino y, en 1856, el impresor zaragozano Jorge Blesa, renovó otra lámina grande de la Virgen en su altar.

Lejos del reino navarro pero con una gran relación y proyección, en la villa y corte, la **Real Congregación de San Fermín de los Navarros**, lugar de encuentro y confraternización de los navarros residentes en Madrid, difundió con estampas la imagen y el culto de San Fermín. Una primera plancha abierta en 1684 por Juan Francisco Leonardo fue un encargo de la congregación para ilustrar el libro impreso de las constituciones, editado en la capital de España en aquel año, pagándose al grabador ocho pesos de a doce reales de vellón[17]. Durante el siglo XVIII la misma congregación ordenó abrir otras láminas, entre las que destaca la dibujada por fray Matías Irala y grabada por Juan Bernabé Palomino, artista este último que cobró en 1732

7 Archivo Diocesano de Pamplona, caja 296, núm. 1. Libro de Cuentas de la Basílica de San Ignacio. 1668-1829, fol. 165.

8 Archivo Parroquial de San Nicolás de Pamplona. Libro de Cuentas de la Obrería 1764-1851, fol. 3 v.

9 Archivo Diocesano de Pamplona. Proceso sobre distribución de estampas. C/ 2839, núm. 17.

10 Pérez Sánchez, A. E., *Catálogo de Dibujos del Museo del Prado. Dibujos españoles*, vol. III, Madrid, Museo del Prado, 1977, pp. 99-100.

11 Archivo Parroquial de San Jorge de Tudela. Libro de Cuentas de la Cofradía de San Babil 1711-1881, cuentas dadas en 1808.

12 Archivo Diocesano de Pamplona. Proceso sobre aprobación de las constituciones de los esclavos de Nuestra Señora de Ujué. C/ 2950, núm. 29.

13 Archivo Parroquial de Santa María de Ujué. Libro de Cuentas de la Primicia. 1774-1805, cuentas de 1812-1813.

14 *Ibid*., libro de Cuentas de la Primicia. 1815-1905, cuentas de 1717-1818.

15 *Ibid*, cuentas de 1823-1824.

16 *Ibid*., cuentas de 1850-1851.

17 Sagüés Azcona, P., *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros*, Madrid, Gráficas Canales, 1963, pp. 57-58 y 91.



Dibujo preparatorio para la estampa de las Vírgenes de los Remedios y del Milagro de Luquin por Antonio Rodríguez, 1797-1798. (Foto Museo del Prado).

la cantidad de 1080 reales por su labor[18]. Otras planchas abrieron el propio Irala con el santo en el altar y Antonio Espinosa de los Monteros.

Respecto a las personas particulares, poseemos los nombres de unas quince que no siempre se identifican, indicándose en las leyendas que se abrieron a expensas de un devoto. Pese a todo, la presencia de escudos heráldicos y otros datos nos permiten identificar a casi todos estos personajes. En el último tercio del siglo XVII el acaudalado baztanés y fundador del poblado del Nuevo Baztán, don **Juan de Goyeneche**, desde su residencia en la villa y corte, envió en torno a 1685 una rica plancha a Roncesvalles, con la que estaba muy relacionado, ya que representaba sus intereses en las encomiendas de Castilla y Portugal. La colegiata supo responder a los favores de Goyeneche en numerosas ocasiones, como cuando el hacendado navarro solicitó desde Madrid en 1694 madera del monte Egulbati para la casa que se iba a construir en Pamplona[19]. El encargo de la plancha lo debió realizar hacia 1685 cuando el grabador de la lámina de Roncesvalles, Juan Francisco Leonardo, trabajó una plancha con el mapa del valle del Baztan para la *Executoria de la Nobleza y Antigüedad y blasones del Valle del Baztan*[20], obra del propio Goyeneche.

Otro ilustre navarro avecindado en Madrid a comienzos del siglo XVIII, don **Norberto de Arizcun**, tío de don Miguel de Arizcun primer marqués de Iturbieta, fundador en Madrid de «*casa y compañía*» y, según Caro Baroja, persona no dada a grandes honras y vanidades[21], tuvo un recuerdo para la capital navarra al enviar una lámina de San Fermín realizada por Bernard Picart, uno de los mejores grabadores de la Europa de su tiempo. El Ayuntamiento de Pamplona acusó recibo del regalo el 22 de mayo de 1715 y en el libro correspondiente de Consultas se anotó que «*don Norberto de Arizcun, natural de este reyno, vecino de la villa de Madrid, ha enviado a la ciudad una lámina abierta en cobre el retrato del glorioso patrón San Fermín y ochocientas estampas tiradas en papel para que la ciudad las distribuía a su arbitrio y quede con la lámina original a fin de estampar los retratos con la referida lámina original*»[22]. En la misma sesión se acordó dar las gracias a Arizcun y guardar la plancha en el archivo, avisando a los impresores de la ciudad que siempre que fuesen a sacar un retrato de San Fermín no usaran otra lámina que la regalada por Arizcun.

Entre los donantes de planchas también hemos de mencionar el que regaló a la Obrería de San Cernin la plancha de la Virgen del Camino. En un inventario de la citada parroquia de 1726 aparece «*una lámina de latón de la imagen de Nuestra Señora y tiene a los lados dibujado a San Saturnino y San Fermín que la dio el Sr. Provisor*»[23]. Si el provisor aludido es el que ocupaba ese puesto en 1721, año en que se abrió la lámina, se trataría de don Bartolomé García Delgado, pero si se refiere al provisor del año del inventario, lo que parece mas probable, se trataría de don Gaspar de Miranda y Argaiz, futuro obispo de Pamplona y aficionado, como veremos, a mandar abrir láminas de los santos de su devoción particular[24].

Con destino a San Miguel de Aralar un devoto, que oculta su nombre, en la inscripción de una hermosa estampa de 1735, obra de Juan de



Retrato de don Juan de Goyeneche, por Miguel Jacinto Meléndez. (Col. particular).

18 *Ibid*., p. 91.

19 Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles. Libro de Autos capitulares de la Colegiata de Roncesvalles 1681-1709, fol. 223 v.

20 Caro Baroja, J., *La hora navarra del siglo XVIII*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1969, p. 94 y fig. 7.

21 *Ibid*., p. 266.

22 Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1711-1715, fol. 107 v., núm. 27.

23 Molins Mugueta, J. L. y Fernández Gracia, R., «La capilla de la Virgen del Camino», *La Virgen del Camino de Pamplona. V Centenario de su aparición (1487-1987)*, Pamplona, Mutua de Pamplona, 1987, p. 106.

24 Fernández Gracia, R., «El mecenazgo artístico de don Gaspar de Miranda y Argaiz, obispo de Pamplona», *Estudios en honor del profesor Goñi Gaztambide. Scripta Theologica* (1984), p. 639.

la Cruz, lo hemos identificado con el que fuera ministro del santuario **don José Garayoa**, que lo fue a partir de 1708 y destacó por su interés en la decoración interior del templo[25]. Tras algunos problemas en la administración de aquella casa, optó por volver a su localidad de nacimiento, Aoiz, en donde y falleció en 1735, dejando todos sus bienes al santuario de Aralar. En su testamento cerrado, fechado en Aoiz el 3 de marzo de 1735[26], nombró heredero universal al santuario de Excelsis. Su biblioteca era rica, con temas algunos de las nuevas devociones como la del Corazón de Jesús, los 16 tomos de Señeri, las *Excelencias de San José*, las obras de Molina, Arbiol, Erasmo, Santo Tomás, San Ignacio, Godínez, Gaspar de Figueroa, entre otros. En definitiva y como veremos más pormenorizadamente al analizar la estampa, un hombre de vasta cultura, lector de los clásicos del barroco y del humanismo, que sabía perfectamente que entre los medios de difusión estaban a la cabeza los orales y plásticos, por no saber leer la gran parte de la población. Es posible que la idea de abrir la plancha fuese suya propiamente o de sus testamentarios, ya que en la capítula por la que nombra heredero al santuario afirma que era para «*su ornato, lucimiento y servicio*».

En 1740, don **Pablo Escalzo y Acedo**, natural de Sesma, residente en Madrid como oficial de la Secretaría de Estado y Guerra y hermano del futuro obispo de Astorga, don Matías Escalzo y Acedo, mandó abrir una plancha de la Virgen de los Remedios de Sesma a fray Matías de Irala, uno de los mejores grabadores del Madrid de aquellos momentos. El encargo lo hizo para perpetuar su devoción a aquella imagen, que en el mismo año se había retocado en la villa y corte y se condujo a Sesma con un boato y fiestas nunca vistos en la población, bajo el patrocinio del propio Pablo Escalzo y otros «*compatricios naturales de Sesma*»[27].

En 1749, un importante personaje desde Roma mandaba abrir la lámina de San Miguel de Aralar. Fue en la Ciudad Eterna por un devoto del Arcángel, que hemos identificado a través los escudos heráldicos que aparecen en la estampa con **el marqués de Viana**, **don José Antonio de Viana y Eguíluz**, casado con doña María Josefa González y Cosío. El marqués era caballero de Santiago, del Real Consejo de Hacienda y agente de Su Majestad en Roma. Del motivo para tal devoción nos da cuenta el Padre Burgui al relatar el milagro de San Miguel para los marqueses, al lograr la descendencia anhelada por el matrimonio en un niño llamado Troyano Norberto[28], que años más tarde llegaría a ser chantre de la catedral de Pamplona y patrono del santuario de San Miguel in Excelsis[29]. El Padre Burgui publica una declaración del marqués de la que entresacamos los siguientes párrafos:

> «*a fin de excitar, promover, y aumentar, en el modo posible, en todos los fieles la devoción, veneración y culto a este Santísimo y gloriosísimo príncipe, yo don José Antonio de Viana... hallándome en la corte de Roma, ejerciendo el empleo de Agente General de España y Real Procurador del Rey nuestro Señor, año de 1736, tuve orden para pasar a la corte de Nápoles... y logré en ella la fortuna de tratar y comunicar con un insigne misionero... apostólico varón, habiéndome visitado repetidas veces... me significó... empezaría aquel día una Novena al gloriosísimo Príncipe San Miguel... Cumplido el día noveno, repitió en el la visita y en presencia de mi esposa, con quien contaba entonces dos años de ma-*

25 Goñi Gaztambide, J., «San Miguel de Excelsis y la chantría de Pamplona, de M. Arigita», *Príncipe de Viana*, núms. 124-125 (1971), pp. 151, 153 y 154.

26 Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales Aoiz. Juan Martín de Ecay. 1735, fol. 498. Testamento de don José Garayoa .

27 Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos sobre mandatos de visita. Pendientes 1755.

28 Burgui, T., *San Miguel de Excelsis representado como Príncipe Supremo de todo el Reyno de Dios en cielo, y tierra, y como protector excelso aparecido y adorado en el Reyno de Navarra. Libro primero, en que se representan las perfecciones de este espiritu supremo*..., vol. II, Pamplona, en la Oficina de Josef Miguel de Ezquerro..., 1774, pp. 148-149.

29 Arigita y Lasa, M., *San Miguel de Excelsis*, Pamplona, Imprenta y Librería de Lizaso Hermanos, 1904, pp. 109-111.

trimonio sin fruto de bendición, se encendió tanto en elogios, excelencias, prerrogativas y alabanzas del Santísimo Arcángel y en los prodigios y milagros que por su intercesión... me dijo: Grande obligación debe vuestra merced al Arcángel... y a su intercesión con Dios... al cabo de los nueve meses le dará Dios un robusto varón»[30].

El marqués de Viana no escatimó medios y encargó la lámina a tres artistas hispanos que se perfeccionaban en sus respectivas artes en Roma, como veremos al estudiar los grabadores.

En 1732 el obispo **Melchor Angel Gutiérrez Vallejo** (1729-1734) concedía indulgencias para los que rezasen ante una estampa de Santa Rosa de Viterbo, que se tiró aquel mismo año con la plancha abierta por el platero Martín José Beramendi. Es posible que el citado prelado costease su realización si tenemos en cuenta que el mismo orfebre y el mismo prelado están detrás de la estampa de San Julián de Cuenca, uno de cuyos ejemplares se conserva en la Biblioteca Nacional[31], que se acompaña de la siguiente inscripción: «*Sn Julián Obispo i Patrón de Cuenca Arcediano D Toledo, Al Ylustrissimo Señor Ballejo Obispo de Pamplona... Pamplona año de 1731. Beramendi fecit*».

En el mismo año de 1732 encargó una matriz con la imagen de la Virgen del Carmen de los Calzados de Pamplona don **Manuel Yruziaga y Ezpeleta**, capitán de la guardia de uno de los grandes mecenas del barroco navarro, el virrey del Perú y marqués de Castelfuerte, don José de Armendáriz y Perurena. No fue éste el único hombre de armas que mandó abrir una lámina, ya que años más tarde, en 1746, **Santiago Lusarreta**, cadete del Regimiento de Navarra, encargaba una de la Virgen del Rosario con santos dominicos. A fines de la década de los treinta, otro particular, don **Juan de Echalecu** mandaba abrir una lámina de la Trinidad de Erga, según se hace constar en la estampa que se retocó y manipuló más tarde. Echalecu era natural de la localidad de Cía en el valle de Imoz, en tierras de enorme devoción a la Trinidad. Entre 1708 y 1745 en que falleció, fue abad de Zarranz y, entre 1729 y 1745, sirvió la capellanía fundada por el abad de Alcoz don Martín de Echalecu, natural asimismo de Cía[32].



Retrato de don Gaspar de Miranda y Argaiz, c. 1760. Col. particular.

A mediados del siglo XVIII, destacan las planchas encargadas en Pamplona por **el obispo don Gaspar de Miranda y Argaiz** de los santos patronos de su Calahorra natal, los Santos Emeterio y Celedonio y de la Dolorosa[33]. Es posible que el mismo obispo costease una xilografía de la Virgen del Sagrario, indulgenciada con cuarenta días. En 1766 costeó la plancha de la Virgen de los Dolores y, excepcionalmente, se conserva el recibo de la plancha, cuyo contenido es el siguiente:

«He recibido de mano de don Miguel Antonio Domech, en nombre del Ilustrísimo Señor don Gaspar de Miranda y Argaiz, obispo de Pamplona, diez doblones de a ocho, para pago de una lámina que se ha abierto de Nuestra Señora de los Dolores que dicho Señor Ilustrísimo ha cedido a la nueva Congregación de dicha Soberana Reina, establecida en el convento de Agustinos de esta ciudad, siendo su fundador, protector y prefecto dicho Señor Ilustrísimo, y para que conste, firmo en Pamplona, a veinticuatro de marzo de 1765»[34].

Otro caso relevante y extraordinario, durante las décadas centrales del siglo, es el de un comerciante establecido en Pamplona y natural de Ujué, don **Jerónimo Yñiguez**. Este curioso

30 Burgui, T., *San Miguel de Excelsis...*, *op. cit.*, pp. 148-149.

31 Páez Ríos, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, p. 128 .

32 Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos sobre provisión de la abadía de Zarranz y de la capellanía de don Martín de Echalecu C/ 1368, núm. 8 y C/ 1750, núm. 54.

33 Fernández Gracia, R., «El mecenazgo...», *op. cit.*, p. 639.

34 Archivo Catedral de Pamplona. Sindicatura. Fajo 11 extraordinario, núm. 5. Pagamentos del obispo Miranda y Argaiz 1755-1766.

personaje, nacido en 1718[35], encargó a lo largo del siglo, al menos hasta 1787, diversas láminas de la Virgen de Ujué con las que se estamparon numerosos grabados que el propio santuario adquiría con cierta periodicidad, para hacer frente a la demanda de reproducciones de la Virgen. Cuando Íñiguez decidía encargar nueva lámina, como ocurrió en 1765, al pedir una al grabador zaragozano José Lamarca, enviaba cartas a los obispos, arzobispos y cardenales de las diferentes diócesis españolas, pidiendo indulgencias para la nueva estampa que había encargado, a la vez que les enviaba un ejemplares estampados con las viejas planchas. Por la curiosidad y rareza del procedimiento llevado a cabo por una persona particular, nos permitimos transcribir algunos párrafos de esas misivas enviadas desde la capital navarra a los distintos prelados, en donde tras indicarles que la Virgen de Ujué era de las «*aparecidas*», añade:

> «*a cuya resulta a expensas de los reyes se le fabricó templo en el mismo sitio y desde el se ve y columbra lo principal del territorio de España y por la misericordia de Dios me surtió haber recibido el Santo Bautismo en el expresado templo y después me acaece tener casa en esta ciudad de Pamplona y deseando el que se aumente más y más la devoción a María Santísima he conseguido de los Excelentísimos Señores Arzobispos de Toledo, Tarragona.. y obispo de Pamplona yndulgencia para los que rezaren delante de dicha Sagrada Imagen en su templo y lo mismo delante de sus retratos, como también por cada Ave María que rezaren cuando da el reloj del dicho templo.. y una vez que me he aplicado a este fin ruego se digne conceder... y no teniendo empeño para con vuestra Señoría Ilustrísima le adjunto un retrato para que le guarde en donde fuere del agrado de vuestra Señoría Ilustrísima*». En algunas de estas cartas indica y recalca que «*se abre lámina nueva para hacer constar al público y esperando este singular favor...*»[36].

Por lo general, don Jerónimo Íniguez dejaba amplio margen en sus cartas, rogando que se contestase en ese espacio en blanco, por lo que las respuestas firmadas y selladas por los prelados se encuentran, de ordinario, en el mismo folio que él enviaba. Otras contestaciones, las menos, aparecen en papel impreso oficial de los diferentes obispados, rubricadas por sus correspondientes titulares.

En un momento dado, el patronato de Ujué decidió comprar las citadas planchas para disponer de ellas y ordenar las estampaciones a su gusto y bajo sus condiciones de tirada y precio. La cuestión se solucionó con la entrega de las láminas por parte de Íñiguez, a cambio de que se fundase un aniversario en el citado santuario, consistente en la celebración de una misa cantada delante de la Virgen «*descubierta y con dos luces*» el día de San Jerónimo de cada año[37]. En la escritura se hizo constar que la fundación era una «*señal de gratitud que la fábrica de esta iglesia le hacía por dejar a favor de esta en propiedad y posesión privativa y para siempre las láminas o moldes que el insinuado Íñiguez hizo abrir a sus expensas para estampar a esta Santísima Imagen y que deseoso de promover su mayor culto y veneración*»[38]. El detalle que trata de la imagen descubierta no nos debe extrañar, pues la mayor parte de estas imágenes célebres y legendarias quedaban ocultas tras ricos cortinajes la mayor parte del año, quedando visibles únicamente en ciertas festividades y en solemnes visitas de

35 Archivo Parroquial de Ujue. Quinque Libri 1676-1741, fol. 105 v. Partida de bautismo de Jerónimo Remigio Íñiguez Sáinz, hijo del licenciado don Juan Andrés Íñiguez.

36 Archivo Parroquial de Santa María de Ujué. Libro de correspondencia e indulgencias concedidas a la Virgen de Ujué en 1764-1765.

37 Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales. Ujué. Faustino Gadea. 1787, núm. 145. Fundación de una misa cantada en la parroquia de la villa de Ujué en sufragio de la alma de don Jerónimo Íñiguez, vecino de la ciudad de Pamplona y núm. 146. Escritura por la cual se obligan a la parroquial de Ujué, el prior y cabildo de ella a tener descubierta con dos luces a María Santísima desde que se empieza un Aniversario por don Jerónimo Yñiguez vecino de Pamplona el día de su santo, hasta después del Rosario del mismo día.

38 *Ibid*.

destacados personajes. Al respecto, podemos recordar que, en 1649, el obispo de Calahorra don Juan Juániz de Echalar, concedió cuarenta días de indulgencia a todas las personas que estuviesen presentes cuando se descubriese la imagen de la Virgen de Codés, rezando una Salve por las intenciones de la Santa Iglesia[39]. Otro dato en el mismo sentido nos lo proporciona la noticia de que en la entrada del prelado don Pedro de Roche, en la catedral de Pamplona, se dio orden a los sacristanes para «*descubrir la imagen de Nuestra Señora y poner almohada en la capilla y encender y poner unas velas y hachas*»[40], lo que viene a insistir en el carácter extraordinario de la presentación de estas imágenes ante los ojos de los fieles.

Las citadas planchas de la Virgen de Ujué se tasaron en 25 ducados por parte de la fábrica de Ujué, suma que Íñiguez aceptó pese a que le habían costado mayor cantidad[41]. Respecto a qué planchas podríamos identificar con las citadas en los documentos anteriores, hemos de pensar al menos en la realizada por José Lamarca en 1765. De otra abierta por Juan de la Cruz en 1726 no parece que la mandase abrir Íñiguez, ya que en esa fecha contaba ocho años y del resto de láminas a que alude el documento nada sabemos, ni tampoco de los grabados que se pudieron estampar con ellas.

El mismo don Jerónimo Iñiguez no solo promovió matrices para estampar a la titular del pueblo en cuyo templo había recibido las aguas bautismales, sino que hizo lo propio en otras ocasiones, al menos en el caso de una plancha dedicada a San Jerónimo, su santo patrono, como veremos en su lugar.

Un devoto anónimo ordenó abrir la plancha para estampar las imágenes de la Virgen de Soto de Caparroso a Joaquín Ballester, hacia 1771. Creemos que debió ser don **Antonio Menaut y Theres**, caballero de Santiago que residía entre Madrid y la localidad Navarra, el cual se distinguió por varios donativos a favor del culto a la imagen. En la inscripción que acompaña a la estampa, se afirma que se hacía a devoción de un bienhechor. Antonio Menaut, además de haber dado muestras de ello, estuvo en relación con el mundo editorial en la capital española, en donde le sería fácil contactar con el grabador Joaquín Ballester, que se trasladó a Madrid en 1766. Para esta fecha ya había ingresado en la orden militar de Santiago don Antonio Menaut y Theres, caballero de Santiago que residía entre Madrid y la localidad Navarra y costeó el retablo mayor de la ermita, obra de Miguel Zufía, junto a unas andas para la imagen[42].

En las últimas décadas del siglo XVIII, en 1788, otro «*especial devoto*» del Cristo de la Cruz a cuestas de Peralta, mandó abrir en Madrid al grabador José Giraldo una plancha, de la que se conocen muy pocos grabados. Sobre la identidad del anónimo donante, no podemos sino sospechar que fuese una persona que estuvo muy al tanto de cuanto se hacía en la parroquia de Peralta –caja del órgano, púlpitos, retablos, sobresalientes obras de bordado, etc.–, don Tomás de Marichalar y Martínez de Peralta. Su nombre aparece en cuantas iniciativas se daban en la localidad, particularmente en lo referido al ornato del templo. Él mismo dejó escrito en su segundo testamento, redactado en 1792[43], que había cuidado, como sus antepasados, las cuentas de la primicia de la parroquia, con un interés y celo por todo lo relacionado con el culto divino. El mismo personaje desde su responsabilidad pública como gobernador de justicia de Peralta,

---

39 Bujanda, F., *Historia de Nuestra Señora de Codés*, Logroño, s/n, 1939, p. 18.

40 Goñi Gaztambide, J., *Historia de los Obispos de Pamplona. Siglo XVII*, vol. VI, Pamplona, Eunsa-Institución Príncipe de Viana, 1987, p. 360.

41 Archivo Parroquial de Santa María de Ujué. Libro de Cuentas de la Primicia 1774-1815. Cuentas de 1786-1787.

42 Lizarraga, J. J., *Guía de las iglesias de Caparroso. La belleza de la fe reflejada en el arte*, Caparroso, Ayuntamiento y Parroquia, 2006, p. 20 y *Basílica Virgen del Soto Caparroso (Navarra)*, Caparroso, Parroquia de Santa Fe, 2009, pp. 75 y 154-156.

43 Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales. Peralta. José Falces Zapata, 1792, núm. 168. Testamento de don Tomás Marichalar, familiar del Santo Oficio y Señor de Zayas y Bascones y doña María de Acedo, su mujer.





Estampaciones con diferentes tintas del Cristo de la Cruz a cuestas de Peralta, por José Giraldo, 1788.

sobresalió como persona del Siglo de las Luces y hombre muy en sintonía con la política ilustrada de reformas. Quien lea sus bandos para las fiestas de la localidad o la Semana Santa, y otros con motivo de diversos acontecimientos, no podrá sino evocar los grandes principios de reforma que imperaron en época de Carlos III.

Por las mismas fechas otro anónimo devoto de Santa Felicia de Labiano, mandó realizar otra plancha a Mateo González, sin que sepamos si se podría identificar con el conde de Javier que ostentaba el patronato sobre la basílica de Labiano en donde se venera el cuerpo de la citada santa y, en 1781, Lorenzo Laoz abría en Pamplona a costa de otro devoto una plancha de San Juan Nepomuceno. Los devotos anónimos que deseaban permanecer ocultos abundaron en aquella segunda mitad del siglo XVIII, como muestra también la inscripción de las pinturas de la sacristía de la catedral de Pamplona, en donde se lee: «*Sumptibus cuiusdam devoti*».

En torno a 1800 **don Joaquín Baztán Martínez** costeaba la lámina de la Virgen de Ujué con los patronos del reino San Fermín y San Francisco Javier, abierta por el grabador valenciano Miguel Gamborino. En 1821 el platero y grabador José Iturralde, natural de Arróniz realizó una lámina nueva, seguramente por estar muy gastada la anterior, para la Virgen de Mendía, venerada en su localidad natal. La iniciativa corrió en este caso por cuenta del **ermitaño y del platero** con la colaboración de los administradores del santuario que aportaron 80 reales para el gasto de la plancha que se hizo «*para aumento de la devoción de Nuestra Señora*»[44].

Antes de finalizar estos párrafos dedicados a los promotores, no podemos dejar de mencionar a otras personas que actuaron, fuera de Navarra, como enlaces o agentes de cofradías y santuarios, en Zaragoza o Madrid para llevar adelante la apertura de las planchas. Sirvan de ejemplo los casos de la Virgen del Villar de Co-

44 Archivo Parroquial de Arróniz. Libro de Cuentas de Nuestra Señora de Mendía, fol. 169.

rella, el Puy de Estella, las Vírgenes de Luquin, las del Camino y San Fermín de Pamplona. Para del Puy de Estella, el prior de la basilica don Joaquín Ganuza se sirvió de don Gregorio de Eguileta, cura párroco de San Justo y Pastor de Madrid, hijo de Estella, que acabó sus días como arcediano de Calatrava en la catedral primada de Toledo. El agente que actuó en Madrid con la encomienda de la apertura de la plancha y las estampaciones de la Virgen del Villar de Corella en 1792, fue don Francisco Javier Ochoa y González de Asarta (Corella, 1755-Madrid, 1830). De él sabemos que cursó estudios en la universidad de Irache y ocupó la Cuarta Secretaría de Estado y del Despacho Universal de la Guerra en 1799. En 1805 ingresó como caballero de la Orden de Montesa y el ayuntamiento de Corella le dedicó sendos vítores, uno en la casa consistorial y otro en su casa por habérsele promovido a Oidor del Real Consejo de Órdenes, institución en la que llegó a ser Decano[45].

Los responsables de la basílica de las Vírgenes del Remedio y del Milagro utilizaron en 1797 en Madrid para la confección de la matriz que abrió Manuel Albuerne a Juan Manuel Ventura, la misma persona que sufragó, por aquel mismo tiempo, una de las matrices de la Virgen del Puy de Estella y a la que nos referiremos inmediatamente al tratar de los dibujos preparatorios de las estampas.

Para el fallido intento de abrir una nueva plancha para el patrón San Fermín, el Regimiento pamplonés utilizó en 1789 a don Joaquín Cidón, su agente en Madrid, tal y como estudiaremos en la interesante correspondencia conservada en el archivo municipal. La Obrería de la Virgen del Camino, por su parte, utilizó en el encargo de la plancha de José Dordal en 1796 a Felipe San Clemente y Romeu (1758-1815), mayordomo de la cofradía de San Joaquín de comerciantes de la capital aragonesa, que participó activamente en el primer sitio de Zaragoza y fue vocal de la Junta Militar por designación del general Palafox, y al que conocemos físicamente por un grabado firmado por Juan Gálvez y Fernando Brambilla, perteneciente a la serie de la *Ruinas de Zaragoza*, en cuya inscripción afirma que pertenecía al «*Comercio de Zaragoza*»[46].

DIBUJOS PREPARATORIOS Y PLANCHAS

Por lo general, los dibujos preparatorios fueron realizados por los propios grabadores, hábiles en el manejo del diseño. Sin embargo, dado que algunas estampas fueron realizadas fuera de Navarra, otros dibujos se enviarían al lugar de residencia del grabador desde el reino. De hecho, serán las planchas abiertas fuera, las de mayor calidad, en las que se hace constar el nombre del dibujante, como ocurre en la de San Miguel de Aralar (Roma, 1749), Lesaca (Zaragoza, 1769), Luquin (Madrid, 1797) o Ujué (Valencia, c. 1800). Respecto a la primera, costeada por el marqués de Viana, se trata del único caso en que además del nombre del grabador Miguel Sorelló, aparecen como autores de la estampa el dibujante y autor de los motivos iconográficos, Francisco Preciado y el creador de los modelos ornamentales diseñados por Miguel Fernández. Francisco Preciado de la Vega fue un afamado pintor que estuvo varios años en la Ciudad Eterna, a donde llegó en 1732, formándose en la pintura con Sebastián Conca. Tras una brillante carrera, ingresó en la Academia de San Lucas, desempeñando varios cargos. Cooperó asimismo en el establecimiento de la Real Academia de San Fernando de Madrid, institución que le designaría como director de los pensionados en Roma[47]. Miguel

45 Arrese, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977, pp. 404-405.

46 Páez Ríos, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, p. 150-160 y vol. II, 1982, p. 389 .

47 León Tello, F. J. y Sanz Sanz, M. V., *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Estética de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1981, pp. 217-221.

Fernández también permaneció en Italia entre 1747 y 1759, pensionado para el aprendizaje de la arquitectura. A su regreso obtuvo puesto de académico en la de San Fernando y llegó a ser teniente director de arquitectura y perspectiva y teniente de arquitecto del Palacio Real. Falleció en 1786 tras haber realizado importantes proyectos y obras[48].

Para la realización de las planchas de la Virgen de los Dolores de Lesaca, una partida de gastos de 1769 indica literalmente que se pagaron 2.504 pesos, 4 reales y 4 maravedís «*que costaron las nuevas estatuas estofadas y doradas, palio y láminas hechas en Zaragoza por el referido Ramírez*»[49]. Del contenido lacónico de la partida se infiere que fue Ramírez quien se encargó al menos de encargar las planchas y abonarlas a su autor, el grabador Mateo González. Al respecto, hay que recordar que fue el citado escultor José Ramírez quien diseñó, en 1769, el retablo mayor de las Carmelitas de Lesaca, en el que se incluía la imagen titular que es la misma que la del grabado en todos sus detalles[50].

Para las dos láminas de Luquin se encargó de sus dibujos, según las cuentas de la basílica de los Remedios y del Milagro de 1797, Juan Manuel Ventura, la misma persona que sufragó, por aquel mismo tiempo, una de las matrices de la Virgen del Puy de Estella y seguramente el director en la capital de España de los Talleres Reales de Broncería y Marfiles[51], del que Pérez Villamil nos dice que aparece como director Juan Manuel Ventura, de quien decía Torrijos, en 1802, que era tan hábil escultor como grabador, y el cual debía quedar en lo sucesivo de «*modelador y cincelador general de bronces para todos los talleres*»[52].



Cortes de Navarra por Manuel Albuerne, 1815.

Para la plancha de mayor tamaño de Luquin se hizo cargo del dibujo preparatorio Antonio Rodríguez y se conserva en los fondos del Museo del Prado, procedente de la colección Fernández Durán[53]. Rodríguez, era hijo del conserje de la Academia de San Carlos, en la cual estudió, ingresó en la academia de San Fernando, obteniendo en 1790 un segundo premio y siendo por fin nombrado Académico de Mérito en 1795. Hizo también bastantes dibujos para grabar como ilustraciones de libros científicos, y de vuelta a Valencia, pintó para la Academia y el Palacio Episcopal. A estos datos hay que añadir que el mismo maestro realizó el dibujo preparatorio para la estampa que ilustra la Recopilación de los Fueros, editada en 1815, y que grabó Manuel Albuerne. En 1823 fue nombrado profesor de la Academia, de la que ya era miembro destacado.

48 Álvarez y Baena, J. A., *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, vol. iv, Madrid, En la Oficina de D. Benito Cano, 1791, p. 128.

49 Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de Lesaca (hoy en Calahorra). F xvii-1. Libro de Cuentas 1756-1928, fol. 20v., partida núm. 269.

50 García Gainza, M. C., «La traza del retablo mayor del convento de Carmelitas Descalzas de Lesaka», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2014*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2014, pp. 298-300.

51 López Castán, A., «Arte e industria en el Madrid del siglo xviii», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. iv (1992), p. 259.

52 Pérez Villamil, M., *Artes e industrias del Buen Retiro. La fábrica de China. El laboratorio de piedras duras y mosaico. Obrador de bronce y marfiles*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1904, p. 120.

53 Pérez Sánchez, A. E., *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos…*, *op. cit.*, pp. 99-100.



Dibujo de José Ramírez para el retablo mayor de las Carmelitas de Lesaca, 1769.



Estuche y plancha de la Virgen del Villar de Corella, 1792.

Del dibujo preparatorio de la matriz más pequeña de las Vírgenes de Luquin se hizo cargo el mencionado Juan Manuel Ventura o Bentura, tal y como escribían entonces el apellido. El modelo varía respecto a la de mayores dimensiones y la firma con las tres letras de su nombre y apellido las encontramos entrelazadas JMB.

En el caso de Jerónimo Rodríguez, autor del dibujo del grabado de Miguel Gamborino de la Virgen de Ujué (c. 1800), poco podemos aportar, tan solo advertir que su nombre aparece como matriculado en la Real Academia de San Fernando el 4 de febrero de 1795, cuando contaba con diecisiete años de edad[54].

Aunque no consta el dibujante en la estampa de la Virgen del Villar de Corella realizada por Bartolomé Vázquez, en 1792, sabemos por la documentación que siguió el dibujo previo del pintor Diego Díaz del Valle que se ha conservado en el archivo de la cofradía[55]. El hecho de que el dibujo lleve el mismo texto que la estampa es una prueba más de la hipótesis que sostenemos. Está firmado en el margen inferior izquierdo «*D. Diaz Valle deliniavit 1791*». Además, el análisis de la pieza nos indica que se reaprovechó de un diseño anterior que el que el citado maestro proyectó para tabernáculo y camarín de la Virgen unos años atrás en 1783-1784, con los cristales y espejos traídos desde Bilbao. El dibujo se aprovechó y lo prueba el hecho de que la parte central, correspondiente a la imagen de la Virgen está recortada del original y añadida para figurar en el conjunto.

Una noticia relacionada con el dibujo y un grabador durante algún tiempo en Navarra, el

54 Pardo Canalís, E., *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, CSIC. Instituto Diego Velásquez, 1967, p. 197.

55 Archivo del Villar de Corella. Libro de Bienes y Rentas del Villar 1784.

carmelita descalzo fray José de San Juan de la Cruz, procede de la denuncia que José Bejes hizo contra él con motivo de la realización de una estampa de la Soledad de la Merced de Logroño que, como veremos, hizo el religioso. Al parecer, este último se había inmiscuido en un encargo verbal que el pintor Bejes había recibido de los frailes para hacer un dibujo preparatorio, con el compromiso de buscar grabador de categoría en Madrid para abrir la lámina. Amén del precio de 600 reales que el pintor juzgaba excesivo y de la falta de preparación para el grabado del fraile, aludía Bejes a la falta de «*buen gusto*» en la producción del carmelita[56].

Como es lógico y aunque no hayan quedado apenas testimonios documentales, lor promotores cuidaron en primer lugar de que el dibujo que luego se iba a grabar, correspondiese a lo que ellos juzgaban oportuno, fiel y necesario en la difusión del icono correspondiente. El celo de los regidores pamploneses al respecto quedó bien patente, como podremos ver más adelante al analizar las estampas de San Fermín, tanto en el caso del encargo a José Lamarca, como en el fallido intento de la realización de una nueva lámina en 1789.

Aunque no se trata de un dibujo preparatorio propiamente dicho, sí que hemos de citar el proyecto para el retablo de las Carmelitas de Lesaca realizado por el célebre escultor zaragozano José Ramírez de Arellano en 1769[57]. En él figura la imagen titular del convento, la Virgen de los Dolores, con las mismas características iconográficas y estilísticas que en el grabado de Mateo González, en el que se indica que el dibujo pertenecía al citado Ramírez.

Por lo que respecta a las planchas, hemos podido localizar 35, lo que supone algo más de un 26,9% respecto a las estampas estudiadas. Hay santuarios que pese a los avatares históricos han conservado la totalidad de las existentes, como Roncesvalles con dos o Araceli de Corella con tres. En otros casos ha habido menos suerte y las de la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona que figuraron en la exposición de arte retrospectivo de 1920 ya no se encuentran[58].

Una nos ha llamado la atención por el estuche de madera que la contiene y con el que viajó desde Madrid cuando se ejecutó a fines del siglo XVIII. Nos referimos a la de la Virgen del Villar que se guarda en el archivo de su cofradía. Se trata de una funda plana de pino en la que se deposita la plancha con una franela verde y luego se cierra al modo de un estuche de lápices o pinturas, para lo que cuenta con una vía recta labrada en los extremos en cóncavo en la funda, que se adapta a la convexidad de los extremos de la tapa.

Algunas se conservan en clausuras, parroquias (Peralta, San Jorge de Tudela, Aibar, Ujué), santuarios (Aralar), otras en colecciones particulares y finalmente otras en el Ayuntamiento de Pamplona, que guarda tanto la de San Fermín de 1714, como la que mandó abrir la Parroquia de San Nicolás para su titular en 1774-1775. Por lo general, están bien conservadas y algunas de ellas han servido para realizar estampaciones, dado que no existían ejemplares en papel.

No faltan las típicas múltiples para escapularios. En las Capuchinas de Tudela se hicieron con la Dolorosa, Virgen del Carmen, sola o con la del Pilar, San Antonio, en general con una gran sencillez. Los Dominicos de Pamplona encargaron también a fines del siglo XVIII otras muchísimo más delicadas para escapularios, en un caso para los de la Virgen del Carmen en dos tamaños y en otro para la del Rosario y la Sote-

56 Payo Hernanz, R. y Matesanz del Barrio, J., «Una polémica artística en el entorno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fray José de San Juan de la Cruz y José Bejes. Entre el Barroco Castizo y el Barroco Cortesano», *De Arte*, núm. 10 (2011), pp. 129-156.

57 García Gainza, M. C., «La traza del retablo mayor del convento...», *op. cit.*, pp. 298-300.

58 *Exposición de Arte Retrospectivo. II Congreso de Estudios Vascos. Avance de Catálogo*, Pamplona, Imprenta y Librería de la Sociedad Española de Papelería, 1920, p. 46.



Dibujo del camarín de la Virgen del Villar de Corella, por Diego Díaz del Valle, 1791.

rraña, aquélla en dos tamaños y esta última en el más pequeño. Resulta un tanto raro que se hiciesen los de Soterraña porque, como se verá era privilegio del convento de Nieva su estampación.

En el estudio particular de cada una señalamos, a la luz de distintas estampaciones y de las manipulaciones de las planchas, los retallados que se hicieron porque en muchas ocasiones estaban literalmente agotadas y las estampaciones dejaban mucho que desear. Textos modificados como en la de Araceli de Corella de Gregorio de Mena, la Virgen del Camino de Juan de la Cruz o la de la Trinidad de Erga de Carlos Casanova parece que fueron costumbres y/o necesidades que con el paso del tiempo, la concesión de indulgencias u otras circunstancias aconsejaron realizar tales labores. En un solo caso –la de Araceli hecha en Salamanca en 1677– hemos comprobado cómo a una plancha vieja se le pegó y soldó otra nueva por detrás para fortalecerla y permitir que se siguiera utilizando. Por lo demás, algunos plateros pamploneses de fines del siglo XVIII, como José Iturralde, parece que se especializaron en ese tipo de reformas y retallados de las viejas planchas, al igual que en el primer cuarto del siglo XIX hiciera Marcos Vergara, seguramente que al amparo de nuevos conocimientos y técnicas más apuradas. En cualquier caso, conviene recordar con Javier Portús y Jesusa Vega que muchas de las imágenes representadas en las planchas se podían adquirir, como en el resto de España, durante un siglo sin que las innovaciones técnicas ocasionaran un cambio importante en su producción[59].

LOS GRABADORES

La demanda de estampas destinadas a despertar o divulgar la devoción, se satisfizo en Navarra mediante la labor de grabadores locales, afincados en su práctica totalidad en Pamplona, la capital del reino. Sin embargo, la mediocridad de gran número de los artesanos que abrían las planchas, siempre plateros, que por su oficio manejaban con cierta soltura los buriles, determinó en algunas ocasiones la necesidad, por parte de la clientela, de buscar estos servicios fuera de los límites del reino. Este comportamiento no se reservará a una minoría ilustrada, ya que la clientela tradicional como monasterios, cofradías y parroquias, acudirán fuera, ante la necesidad de difundir de una manera más digna y artística sus diferentes cultos y advocaciones. En esa relación de mercado, Zaragoza y Madrid se convertirán en los principales núcleos a los que se acude en busca del grabador especializado.

De las ciento treinta estampas documentadas, casi todas con ejemplar y muchas con la lámina de estampar, que tenemos debidamente catalogadas y estudiadas, el 47,6% fueron realizadas en Navarra y casi todas en Pamplona por dinastías de plateros, que se transmitían por vía familiar el aprendizaje y el oficio que se iba consolidando en la solera del apellido. Los Beramendi, Laoz o Iturralde son un buen ejemplo de ello, sin que faltasen aportes dentro de la ciudad de artífices mejor cualificados, como el platero Juan de la Cruz, emparentado con el famoso Juan de la Cruz Cano y Olmedilla o el magnífico grabador aragonés y futuro pintor de Cámara, Carlos Casanova entre 1737 y 1739.

La ciudad de Zaragoza, con el 26,1%, se convirtió en la segunda mitad del siglo XVIII en un lugar a donde se dirigían los clientes navarros, fundamentalmente a encargar obras a Mateo González y en menor medida a José Lamarca, afamado en estas tierras navarras por ser suyos casi todos los grabados que ilustran la segunda edición de los Anales de Moret. A fines de aquella centuria y comienzos del siglo XIX José Dordal y José Gabriel Lafuente también se hicieron cargo de algunas planchas. La cercanía

59 PORTÚS, J. y VEGA, J., *La estampa religiosa…*, *op. cit.*, p. 54.

geográfica y las relaciones artísticas con la ciudad de Zaragoza[60], a una con la calidad de sus maestros[61] explican el alto porcentaje de planchas encargadas en la capital aragonesa

El tercer lugar lo ocupa la villa y corte, con el 13,8%. Allí fue donde se abrieron algunas estampas encargadas por navarros residentes en aquellas tierras. Juan Francisco Leonardo, Gregorio Fosman y Medina, Irala, Palomino, Espinosa, Albuerne y Bartolomé Vázquez, incluyendo los tres o cuatro encargos de la Real Congregación de San Fermín de los Navarros y sendas estampas de San Raimundo de Fitero encargadas por la Orden de Calatrava.

De Roma proceden el 3% de las láminas, en unos casos son residentes en la Ciudad Eterna los que toman desde allí la iniciativa, en otros será la presencia de algún navarro con el encargo explícito de mandar abrir plancha. Artistas de la talla de Juan Jerónimo Frezza, Carlo Grandi o el español allí residente Miguel Sorelló, son un buen exponente de la calidad con que se trabajaba el arte del grabado en tierras italianas. El mismo porcentaje ofrece la ciudad de Valencia, en la que se abrieron tres planchas por Nicolás Pinson, Miguel Gamborino y Rafael Esteve; los Países Bajos un par de ellas obras de Richard Collin y del famoso Bernard Picart, y Salamanca con una realizada por el platero Juan de Figueroa.

Un aspecto muy importante es el de la manipulación de todas esas láminas con posterioridad. La mayoría de ellas se retocaban cada cierto tiempo, directamente proporcional al número de ejemplares que se tiraban con ellas. En muchos casos los plateros o grabadores que retocan la plancha original indican su nombre y el año del retoque, pero en otras llegaron a borrar el nombre del artista que abrió la lámina, desorientándonos en gran manera. Entre los grabadores que realizan esa labor a fines del siglo XVIII o comienzos del XIX, hemos de citar a José Iturralde por cuyas manos pasaron la mayor parte de las láminas de gran devoción del reino. En algunos casos también se alteró la disposición original de los adornos o de la propia iconografía, para colocar inscripciones o para sustituir motivos. Las distintas tiradas nos ofrecen numerosos ejemplos del estado de la lámina en una determinada época. Algunos ejemplos de manipulación nos lo proporcionan los grabados de la Virgen del Camino de 1721 y el de la Trinidad de Erga. Al primero de ellos, al ser retocado por José Iturralde a fines del siglo XVIII, se le suprimió parte de los círculos inferiores en donde se cobijan San Fermín y San Saturnino para añadir una inscripción de indulgencias. En el caso de la Trinidad de Erga, cuya plancha debió abrir Carlos Casanova a fines de la década de los treinta, sabemos que se retocó en numerosas ocasiones, la primera en 1766 en que se pagaron 27 reales y 6 maravedís «*por retocar la lámina de la estampa de la Trinidad y poner las letras de la indulgencia*»[62]. En el citado año se grabó la data 1766 en la plancha y, gracias al dato documental y a que la letra de la indulgencia difiere de los tipos de la inscripción original, hemos podido clasificar algunos grabados realizados con esa plancha en su debida cronología. Más tarde se retocó al menos en las siguientes ocasiones, 1777, 1790 por el platero Francisco Iturralde que reformó las columnas del retablo para dejar su fuste liso, según la moda clasicista, 1793, 1809 y 1870[63].

No vamos a esbozar aquí las biografías de los grabadores ya conocidos, para los que remitimos

60 Fernández Gracia, R., «Reflexiones sobre el arte foráneo en Navarra durante los siglos del Barroco», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. III. Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2008, pp. 322-323.

61 Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006.

62 Archivo Parroquial de Aguinaga. Libro de Cuentas de fábrica de la ermita de la Trinidad de Erga 1754-1882, fol. 35 v.

63 *Ibid*., fols. 62v., 89v., 96v., 120v. y 159.

a los grandes repertorios y diccionarios, aunque sí nos detendremos en este lugar, tras valorar la participación de artistas foráneos, en aquellos casos de artífices establecidos en Pamplona, cuyo conocimiento es prácticamente nulo.

De Madrid se importaron las láminas de la Virgen de Roncesvalles, obra de Juan Francisco Leonardo (1633-1687), de la Virgen de Musquilda de Ochagavía, realizada por Fosman y Medina (a.1653-1713) en 1707, y la Virgen de las Maravillas de Pamplona. En 1740 don Pablo Escalzo encargó una plancha de la Virgen de los Remedios de Sesma al grabador fray Matías de Irala (1680-1753), obra que no encontramos catalogada en los magníficos estudios sobre este artista y que viene a engrosar su extensa y rica producción[64]. A la segunda mitad del siglo XVIII pertenecen los grabados de las Vírgenes de Luquin realizado hacia 1798 por Manuel Albuerne (1764-1815), del Cristo con la cruz a cuestas de Peralta realizado en 1788 por José Giraldo (1737-post. 1790) y de la Virgen del Villar fechado en 1792 de Bartolomé Vázquez (1749-1802).



Bernard Picart, autor de la plancha de San Fermín. Grabado por Jakob van der Schley , 1734.

Las planchas encargadas por la Real Cofradía de San Fermín de los Navarros para divulgar el culto de su patrón, fueron encomendadas a los grabadores Juan Francisco Leonardo, fray Matías Irala, Juan Bernabé Palomino (1692-1777) y Manuel Espinosa. La Orden de Calatrava hizo otro tanto con su fundador San Raimundo de Fitero, encargándolas a fray Matías Irala y al citado Palomino. Esta última estampa, que hemos localizado recientemente en las Calatravas de Burgos, no aparece citada entre el catálogo de sus obras en los diferentes repertorios consultados[65].

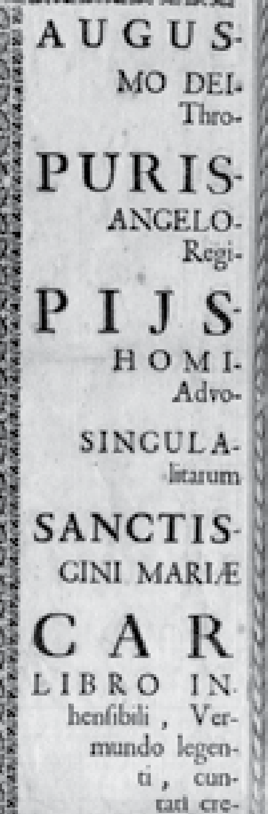
De la capital aragonesa proceden varias estampas realizadas por grabadores afincados en aquella ciudad, a cuya cabeza se sitúa Carlos Casanova (c. 1700-1771) que permaneció en la capital navarra entre 1735 y 1739, titulándose platero, proyectando obras de esa especialidad y realizando planchas para San Gregorio Ostiense en 1737 y 1739, el Corazón de Jesús en 1737 y posiblemente para la Trinidad de Erga. Con anterioridad a su estancia en estas tierras había realizado otra en 1729 para la Virgen del Romero de Cascante. La mayor parte de ellas, desconocidas hasta hoy, pasan a engrosar el rico catálogo de su producción[66]. José Lamarca (doc. 1759-1779) adquirió fama en estas tierras por las escenas que grabó para la segunda edi-

64 Bonet Correa, A., *Vida y obra de fray Matías de Irala: grabador y tratadista español del siglo XVIII*, Madrid, Turner, 1979.

65 Páez Ríos, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Secretaría General Técnica, 1982, pp. 336-346, núm. 1591.

66 Ansón Navarro, A., «Notas sobre Carlos Casanova, pintor de Cámara y grabador aragonés», *El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1989, pp. 51-61.

AUGUS- TISSI-
MO DEI- TATIS
Thro- no,
PURIS- SIMÆ
ANGELO- RUM
Regi- næ,
PIJS- SIMÆ
HOMI- NUM
Advo- catæ,
SINGULA- RI CARME-
litarum Altrici,
SANCTIS- SIMÆ VIR-
GINI MARIÆ DE MONTE
CAR- MELI
LIBRO IN- COMPRE-
hensibili, Ver- bum Patris
mundo legen- dum exhiben-
ti, cun- ctos Trini-
tati cre- dentes
illumi- nanti.



Has Theomisticas Philosophicas Thesis in gratitudinis signum D. O. S. C. Fr. JOSEPHUS IRANZU.

EX LOGICA. | EX METAPHYSICA. | EX PHYSICA.

Propugnabitur ... Fr. JOSEPHI CAPAPE ... En la Imprenta de Ezquerro.

Tesis de grados de 1746 con la estampa de la Virgen del Carmen de Juan de la Cruz, 1732. (Foto Archivo Real y General de Navarra) [izda.].

Tesis de grados de 1785 con la estampa de la Virgen del Camino de Juan de la Cruz [dcha.].

ÆTERN[illegible] ATRIS FILI[illegible] NOBILISSIMÆ







[illegible] YLÆ PER QUAM — SALVATOR ADVENIT,
ARBORI SALUTIS — LIGNO VITÆ,
SPONSÆ CŒLESTI — SPIRITUS SANCTI,
SANCTUARIO DEI — TABERNACULO ALTISSIMI,
TRONO, ET SOLIO — SANCTÆ TRINITATIS,
PRÆCLARISSIMO CŒLESTIS — HIERARCHIÆ ORNAMENTO,
DOCTRICI APOSTOLORUM, — GLORIÆ SACERDOTUM,
FIRMAMENTO FIDELIUM, — VIVENTIUM MATRI
FONTI GRATIÆ, ET — TOTIUS CONSOLATIONIS

B. MARIÆ VIRGINI DEL CAMINO

D O C Q — D. JOSEPHUS MICHAEL AB ERBITI [illegible] Seminarii Conciliaris S. Michaelis.

PRÆLUDIUM.

UBITARI NON POTEST, QUIN EA PHILOSOPHIÆ PARS, IN QUA VERSAMUR, SINGULARI QUADAM ÆSTIMATIONE, ET [illegible]

CONCLUSIONES PHILOSOPHIÆ EX TRACTATU DE ANIMA JUXTA MENTEM ARIST. ET ANGELICI NOSTRI DOCTRINAM.

I. ANIMA est actus primus corporis physici, organici, potentia vitam habentis.
II. Hæc definitio convenit etiam animæ rationali.
III. Vulgata est, eaque optima divisio animæ in vegetativam, sensitivam, & rationalem.
IV. Brutis vera inest anima sensitiva, & perceptionis capax.
V. Plantæ propriè animantur, & vivunt, ideoque forma earum est propriè anima.
VI. In viventi, etsi plura vitæ genera concurrant, ut homine, non est, nisi unica anima, quæ omnes vitæ functiones præstet.
VII. In viventi, immò in quovis composito, non est, nisi una substantialis forma.
VIII. Anima perfectiorum animantium est indivisibilis: at plantarum, & imperfectiorum quorundam animantium est divisibilis.
IX. [illegible]
X. Potentiæ vitales specificantur ab actibus, & objectis: ab actibus quidem proximè, ab objectis verò mediantibus actibus.
XI. Anima rationalis est spiritualis.
XII. Anima rationalis est immortalis, ut & aliæ substantiæ intellectuales.
XIII. Ex [illegible] perfectiones.
XIV. Datur Intellectus agens.
XV. Intellectus est simpliciter nobilior voluntate.

Has propugnabit in publico S. MICHAELIS Seminarii Conciliaris Gymnasio, qui supra dictus, Præside D. D. PETRO JOSEPHO ab ASCO Philosophiæ Cathedratico. Die 23 Aprilis anno 178[illegible]. manè hora 8, vespere hora 3.

Excudebat Pompil. Antonius Castilia Typographus.

ción de los Anales de Navarra. A él se deben los grabados de San Fermín en su tabernáculo, San Veremundo y de la Virgen de Ujué realizados en torno a 1765. Aprovechando su estancia en Pamplona, recibió algunos encargos. En 1764 realizó una transverberación de Santa Teresa para el libro *Días y obras admirables de N. S. Madre Teresa de Jesús*, del Padre Roque Alberto Faci (Pamplona, Herederos de Martínez). En 1765 año abrió la plancha de San Judas Tadeo, venerado en la localidad riojana de Sojuela, por iniciativa de un dominico. Mateo González (1737-1807) realizó varias planchas de la Virgen de los Dolores de Lesaca con modelo de la escultura tallada por José Ramírez, la Virgen del Carmen y San José de los Calzados de Pamplona, San Guillermo y Santa Felicia y Santa Ana de Tudela. Finalmente, José Dordal (1780-1808), establecido en Zaragoza y de origen valenciano, hizo una estampa de San Fermín en 1792 y otra de la Virgen del Camino a comienzos del siglo XIX, Francisco Oliván otra de San Babil de Tudela en 1807 y a José Gabriel Lafuente se deben sendas planchas de la Virgen de Ujué abiertas en 1823.

Tres grabadores valencianos, Nicolás Pinson (1640-?), Rafael Esteve y Vilella (1772-1847) y Miguel Gamborino (1760-1828) trabajaron otras tantas planchas para la Virgen de Roncesvalles, la Virgen del Puy de Estella y la Virgen de Ujué. En Salamanca se abrió la lámina de 1677 de la Virgen de Araceli de Corella por el platero Juan Figueroa y a fines del siglo XVIII Manuel Rivera realizó otra de la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona.

De tierras allende las fronteras españolas procede el grabado de San Fermín firmado en 1714 por Bernard Picart (1673-1733), cuya plancha conserva el ayuntamiento de Pamplona. De Italia y más concretamente de Roma son los de la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona, en versiones de Juan Jerónimo Frezza (1659-1741) y Carlo Grandi, datados en 1729 y 1731 respectivamente y el de San Miguel de Aralar de 1749 grabado por el catalán Miguel Sorelló (1700-1756) con modelos ornamentales diseñados por Miguel Fernández y motivos iconográficos debidos a Francisco Preciado, cuando todos estos artistas coincidieron en la Ciudad Eterna para completar su aprendizaje.

Hasta aquí la labor de lo que podríamos denominar como grabadores profesionales que conocían su oficio a la perfección, con la preparación de las planchas adecuadamente y el conocimiento de las diferentes técnicas.

Los plateros-grabadores de Pamplona

Junto a los grabadores profesionales que atendieron casos especiales desde sus lugares de residencia, generalmente en la corte madrileña, en las periferias fueron los plateros los que atendieron los encargos de abrir láminas. Como recuerdan Javier Portús y Jesusa Vega, su formación en las artes del diseño y el dibujo durante su aprendizaje, a una con el conocimiento de la manipulación de las herramientas, les situaba en óptimas condiciones para el tipo de trabajo[67]. Además, hay que hacer notar que si se manejaban bien con los buriles, por su propia especialidad, no les era ajeno el uso de la otra técnica en hueco, más rápida, el aguafuerte, cuyo desarrollo fue paralelo al grabado a buril, con el que comparte carácter lineal. En general, las planchas abiertas por los orfebres darán como resultado estampas con carencia del sentido pictórico, así como una tendencia al detallismo y la minuciosidad.

Los Beramendi, como los Yabar, los Iturralde o los Sasa, fueron clanes familiares dedicados al arte de la platería, en muchas ocasiones emparentados entre sus miembros que trabajaron en Pamplona a lo largo de los siglos XVII y XVIII. En el caso de los Beramendi, Iturralde, Sasa, Laoz o Ezpetillo sabemos que no desdeñaron

67 Portús, J. y Vega, J., *La estampa religiosa... op. cit*, p. 41.

encargos para abrir planchas para estampar numerosos grabados devocionales. Su aprendizaje en la técnica del grabado era, a diferencia de Juan de la Cruz que poseía antecedentes familiares, la que sobrevenía de su arte en el que manejaban abundantemente los buriles sobre el metal.

Juan José de la Cruz y Ruesta (Canfranc, 1695-Pamplona, 1777)

Este platero de oro y grabador nació en la villa de Canfranc en la provincia de Huesca en el seno de una familia de artistas que más tarde se avecindó en la ciudad de Jaca. Su nacimiento lo hemos de situar en torno a 1695 en base a numerosas declaraciones posteriores, en las que manifiesta su edad con la consabida fórmula del «*poco mas o menos*». Todos los entronques familiares se realizaron con familias de artistas, sobre todo de pintores, escultores. Su padre, José de la Cruz, había nacido en 1657 y era escultor y laminista del que conocemos algunos realizados con enorme ingenuidad, como los de Santa Orosia y San Mamés, ambos firmados por José de la Cruz en Canfranc, en 1694[68]. Su madre se llamaba Josefa Benedit, era hija de Juan Benedit y Antonia Ruesta y había nacido en 1654. Un hermano de Juan José, llamado también José, fue pintor y padre de otro platero llamado Isidro de la Cruz, examinado en Pamplona en 1761[69], cuando contaba treinta y dos años, tras permanecer dieciséis años y medio en el taller de su tío Juan de la Cruz y año y medio con Miguel de Lenzano[70].

Era tío del famoso grabador Juan de la Cruz Cano y Olmedilla y de su hermano Ramón de la Cruz, célebre dramaturgo[71], hijos ambos de su hermano Raimundo de la Cruz natural de Canfranc casado con Rosa Cano y Olmedilla. Desde las vecinas tierras del obispado de Jaca, llegó Juan José a la capital navarra en torno a 1713 para aprender el arte de la platería en la casa y taller de uno de los más prestigiosos maestros de la ciudad, Fernando o Hernando de Yabar, en cuyo taller estuvo doce años[72]. En 1725 obtuvo la maestría, siendo su pieza de examen un anillo de elegante diseño. Al año siguiente, el 3 de febrero de 1726, contrajo matrimonio con una hija de su maestro, Mariana de Yabar[73], con la que tuvo nueve hijos e hijas entre 1727 y 1748[74]. El segundo de ellos llamado Tomás José, nacido en 1728, siguió los pasos de su padre y se examinó para obtener el correspondiente título de maestro platero en Pamplona en 1774[75]. Con su matrimonio, Juan José la Cruz emparentó con una dinastía de plateros pamploneses muy importante, tanto en el caso de su suegro Hernando de Yabar, examinado en 1697, como en el de su cuñado José, maestro aprobado en 1728[76]. La última fecha que conocemos sobre su biografía es la de su óbito acaecido en la capital navarra el 19 de febrero de 1777[77].

Las obras que salieron de su taller debieron de ser en un gran porcentaje alhajas, dado que en numerosas ocasiones se titula platero de oro.

68 Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante el siglo xvii*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 164 y 275.

69 García Gainza, M. C., *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra 1991, pp. 118-119.

70 Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del* Barroco, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 369-370.

71 Solís Sánchez, R., «La hija olvidada de don Ramón de la Cruz», *Cuadernos de Genealogía*, núm. 7 (2010), p. 35, Anexo 4.

72 Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona…*, *op. cit.*, p. 358.

73 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro de Casados y Difuntos desde 1672 hasta 1730, fol. 200v.

74 *Ibid*. Libro de Bautizados desde 1672 hasta 1730, fols. 287 y 308 v. y Libro de Bautizados desde 1730 a 1760, fols. 10v. 47, 54, 70, 77, 85 y 99.

75 García Gainza, M. C., *Dibujos antiguos…*, *op. cit.*, pp. 123-124.

76 *Ibid.*, pp. 94 y 104-105.

77 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro de Difuntos desde 1761 hasta 1811, fol. 75.

Quizás por ello su nombre no aparece tanto como pudiéramos suponer en la documentación de encargos para otras tantas instituciones eclesiásticas, aunque se le requirió en ocasiones importantes, como cuando se encargó de aprobar y tasar, junto a su cuñado José de Yabar, el gran frontal de plata de la capilla de San Fermín, obra del orfebre Juan Antonio Hernández[78]. Su nombre aparece entre los firmantes de las nuevas ordenanzas del gremio de plateros de Pamplona en 1743[79] y, entre los artistas que se formaron junto a él, destacaremos a su sobrino Isidro la Cruz, Juan Francisco de Muru y Benito Ancín.

Juan de la Cruz fue persona muy cercana a los Capuchinos. La Crónica de estos últimos aporta un par de datos al respecto. En 1760, al dar cuenta de la realización de una nueva corona para la titular del convento, la Inmaculada Concepción por parte de los plateros Lizasoain y Guiao, se afirma que las piedras que la guarnecían «*que son muchas y muy brillantes*» las dio de limosna Juan de la Cruz, platero de oro «*muy devoto del Santo Hábito*»[80]. En 1768, con motivo de la canonización de San Serafín y del beato Correón, la nobleza de la ciudad se encargó del adorno y vestición de las imágenes de los citados y para hacer lo propio con San Félix, San José de Leonisa y San Fidel se acudió a la mujer de Juan de la Cruz y a sus hijos «*y lo hicieron tan primorosamente que con cosas muy tenues brillaban mucho los santos*»[81].

Su obra como grabador se confunde generalmente con la del gran artista y primo carnal suyo Juan de la Cruz Cano y Olmedilla[82], máxime cuando este último artista llegó a grabar el escudo de Navarra de la anteportada de los *Anales del Reino de Navarra* en la magna edición de 1766[83]. Su afición por grabar láminas de cobre fue, como en otros plateros, una actividad usual explicable por el buen manejo de los buriles sobre los metales, aunque en este caso existe el precedente familiar, concretamente su padre, que unía en su persona las facetas de escultor y laminista. Su primera formación, antes de llegar a la capital navarra, se debió de orientar en la talla dulce y al ver sus habilidades se optó por colocarlo como aprendiz en el taller de Yabar hacia 1713, a los dieciocho años de edad. Por otra parte, su manera de firmar guarda evidentes connotaciones con los punzones de los plateros, y en las estampas que hemos localizado siempre encontramos su nombre «J^{n} La Cruz», la fecha y una doble P mayúscula, como si del punzón de la ciudad de Pamplona se tratase. Las estampas con esas características que hemos hallado son por orden cronológico las de las Vírgenes del Camino de Pamplona (1721), del Rosario de los Dominicos de Pamplona (1724), de Ujué (1726), del Carmen de los Calzados de Pamplona (1732), San Miguel de Aralar (1735) y del Yugo de Arguedas (1754). Además de estas firma otra de pequeñas dimensiones de la Virgen de las Maravillas de las Recoletas de Pamplona. Otras láminas abiertas por él como la Virgen de Osquía han perdido la firma del artista, pero evidencian un estilo y una manera de hacer en total sintonía con las anteriores. Su obra como grabador se completa con algunas ilustraciones de libros salidos de las prensas pamplonesas del siglo XVIII como la estampa de la Virgen del Rosario que ilustra el libro de fray Miguel de San Clemente titulada *Fragancias del Rosario*, publicada en 1726[84] y algún blasón de la

---

78 Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales, Pamplona. Pedro Jiménez de Legaria. 1733, núm. 13.

79 García Gainza, M. C., *Dibujos antiguos…*, *op. cit.*, p. 169.

80 *Crónica del convento de capuchinos Extramuros de Pamplona (1679-1833)*, Vidal Pérez de Villarreal (primera transcripción), Tarsicio de Azcona (introducción y revisión del texto) y J. A. Echeverría (prólogo), Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, p. 173.

81 *Ibid.*, p. 209.

82 Páez Ríos, E., *op. cit.*, vol. I., Madrid, 1981, p. 260-263.

83 Fernández Gracia, R., *Reges Navarrae. Dibujos y grabados para ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*, Pamplona, Gobierno de Navarra. Institución Príncipe de Viana, 2002, p. 108.

84 Pérez Goyena, A., *Ensayo de bibliografía navarra*, vol. III, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1951, p. 250, núm. 1393.

provincia de Guipúzcoa que debió figurar en algún libro o pasaporte.

Estéticamente su producción es bastante monótona, repite fórmulas como los pabellones y cortinajes abiertos por ángeles que dejan ver la imagen venerada o los ángeles con candelabros y los detalles llenos de ingenuidad aparecen en todas sus estampas. En definitiva y como ocurre a tantos laministas de la España del Barroco, sus obras tienen mucho más interés iconográfico, sociológico y devocional que puramente artístico.

* Los Beramendi

Martín José y Manuel Beramendi, padre e hijo trabajaron en la capital navarra durante la primera mitad del siglo XVIII. El padre nació en 1679, se examinó en 1707[85] y falleció en torno a 1758. Casó con Manuela Eleta en 1707 y, según Mercedes Orbe, vivió con desahogo gracias a su oficio y a otras actividades lucrativas como la administración de bienes de terceros y la fundición de cañones[86]. Dejó obras importantes en las viejas parroquias pamplonesas, unas conservadas y otras conocidas a través de la documentación.

Su hijo Manuel nació en 1716, se examinó en 1737[87], llegó a ser regidor de la ciudad, administrador de la Real Colegiata de Roncesvalles y Obrero Mayor de la parroquia de San Lorenzo, casó con Martina Ibiricu y Eleta con la que tuvo seis hijos y falleció el 9 de junio de 1787, dejando por herederos a sus hijos Miguel Javier, deán de la catedral de Valencia[88], Diego, comisario de guerra y Pantaleón, oficial de la Secretaría de Estado, regidor perpetuo de la villa de Madrid y caballero de la orden de Carlos III[89]. A todo ese ascenso social del mismo platero y sus hijos no debió ser ajeno el confesor real fray Joaquín de Eleta, emparentado con el matrimonio que tuvo a aquellos vástagos y con el obispo Irigoyen y Dutari. El abuelo materno de Manuel se llamaba Joaquín de Eleta y era natural de Muruzábal[90] y el abuelo paterno del confesor real, también, de Muruzábal, fue Juan de Eleta[91]. Seguramente Joaquín y Juan fueron hermanos, con lo que el platero y fray Joaquín de Eleta, eran primos segundos. Manuel intentó labrar con el escudo de sus armas la sepultura que poseía en la parroquia de San Lorenzo, argumentando su genealogía y la de su mujer, así como su situación familiar y la de sus hijos que servían al rey, en Indias y en el ejército. En 1771 ganó, en su nombre y en el de sus hijos la ejecutoria de nobleza[92]. El aprendizaje lo realizó con su padre y pasó algún tiempo en San Sebastián con el platero Antonio Birón[93]. En su taller estuvieron realizando su aprendizaje o perfeccionando el arte de la platería José Jiraud, José Iriarte y Manuel Ibero. Entre sus obras documentadas y no conservadas de mayor importancia destaca el frontal de plata para Santa María de Viana con decoración «*a lo chinesco*». Mayor suerte han tenido algunas piezas de Uztárroz, catedral de Pamplona, Lizaso, Esparza de Salazar y Azpilcueta[94].

85 García Gainza, M. C., *Dibujos antiguos…*, *op. cit.*, pp. 99-100.

86 Orbe Sivatte, M., *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, pp. 274-275.

87 García Gainza, M. C., *Dibujos antiguos…*, *op. cit.*, pp. 106-107.

88 Soler Pascual, E., «Perfil biográfico de Miguel Xavier Beramendi y Eleta. Deán de la catedral de Valencia (1782-1833)», en E. Martínez Ruiz y V. Suárez Grimón (eds.), *Iglesia y Sociedad en el Antiguo Régimen. III Reunión Científica. Asociación Española de Historia Moderna*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad, 1995, pp. 197-203.

89 Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales, Pamplona, Antonio Martínez, 1787, núm. 56.

90 Cadenas y Vicent, V., *Extractos de los expedientes de la Orden de Carlos III (1771-1847)*, vol. II, Madrid, Hidalguía, 1981, pp. 72-73.

91 Lázaro Curiel, M., «Un hijo ilustre de El Burgo de Osma, fray Joaquín de Eleta», *Celtiberia* núm. 68 (1985), p. 135.

92 Huarte y Jáuregui, J. M. de y Rújula y Ochotorena, J. de, *Nobiliario del Reino de Navarra. Tomo I. Nobleza Ejecutoriada en los Tribunales Reales de Corte y Consejo de Navarra*, Madrid, Tipografía Católica, 1923, p. 26.

93 Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona…*, *op. cit.*, 2015, p. 361.

94 Orbe Sivatte, M., *Platería en el taller de Pamplona…*, *op. cit.*, pp. 275-276.

Por el inventario de sus bienes sabemos que fue una persona culta que poseía un total de ochenta libros encuadernados en pergamino, entre ellos la ejecutoria de hidalguía de su apellido, la *Mística ciudad de Dios* de la Madre Ágreda, los *Autos Sacramentales* de Calderón, el *Teatro Crítico Universal* del Padre Feijóo, la Historia del Padre Isla y las *Meditaciones* del Padre Granada.

La mayor parte de las estampas que aparecen firmadas por el apellido Beramendi deben corresponder a Manuel, pero la circunstancia de estar trabajando ambos durante algunos años en que se fechan algunas de ellas, nos lleva a pensar en un par como hipotéticas obras del padre, Martín José. Cronológicamente, la primera es una estampa de San Julián de Cuenca, que el orfebre dedicó al obispo de la diócesis don Melchor Angel Vallejo, conservada en la Biblioteca Nacional[95] y otra de Santa Rosa de Viterbo, fechada en Pamplona en 1732. El resto de grabados que conocemos y que pertenecen con toda seguridad a Manuel son las planchas de los Santos Emeterio y Celedonio y de la Dolorosa abiertas en 1746 y 1765 respectivamente, por encargo del obispo don Gaspar de Miranda y Argaiz y otra del Sagrado Corazón realizada con fondos de la basílica de San Ignacio de Pamplona en 1747. En 1758 realizó una lámina con larga inscripción para enterrar en los cimientos de la capilla de la Virgen del Camino, lo que nos indica que debía manejar con soltura el grabado de letras[96]. Su especialidad en el grabado quedó patente al recibir encargos para otras estampas como la de Santo Tomás a iniciativa de Raimundo Iñiguez de Beorlegui y de láminas para libros editados en Pamplona. Mediado el siglo realizó un retrato para la biografía del Padre Bernedo escrita por el dominico José Pérez de Beramendi (Pamplona, Pedro José Ezquerro, 1750), en 1753 firma el escudo de inspiración en motivos berninescos para el sermón fúnebre del conde de Gages, en 1753 (Pamplona, Miguel Antonio Domech), todas las ilustraciones de la edición del libro *De la diferencia de lo temporal y lo eterno* obra del Padre Juan Eusebio de Nieremberg (Pamplona, Miguel Antonio Domech, 1759) y el escudo de la *Miscelánea económico-política* (Pamplona, Herederos de Martínez, 1749). Finalmente, en 1774, se hizo cargo de algunas planchas para el trabajo del Padre Burgui sobre el santuario de Aralar[97], obra esta última en la que hay un grabado de Manuel Salvador Carmona realizado a partir del dibujo del propio Manuel Beramendi.

* Los Iturralde

Otra familia de plateros que grabó láminas devocionales fue la de los hermanos Iturralde. El mayor de los dos, llamado Francisco (1761-1817), nació en Arróniz en 1761[98], se examinó en la capital navarra en 1791, estuvo casado con Josefa Gambarte, hija de platero, y falleció en Pamplona en 1817[99]. En 1797 fue nombrado accidentalmente platero de la parroquia de San Saturnino de Pamplona y en 1804 dejó de serlo, cuando ocupaba el puesto de sobrestante de fundiciones de la Real Fábrica de Orbaiceta[100]. Entre sus grabados, citaremos una Santa Teresa escritora con indulgencias del obispo Aguado y Rojas fechada en 1791, una carta de confraternización franciscana con imágenes de la Inmaculada y santos de la orden de 1793 y las santas Ángela y Jacinta de la Venerable Orden

95 Páez Ríos, E., *op. cit.*, vol. I., p. 128, núm. 260-1.

96 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro de Cuentas de la Obrería 1752-1785, fol. 125.

97 Burgui, T., *op. cit.*

98 Archivo Parroquial de Arróniz. Libro III de Bautizados 1740-1795, fol. 82v. Partida de bautismo de Juan Francisco Crisóstomo Iturralde y Cerdán.

99 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro de Difuntos 1811-1853, fol. 44v. Partida de defunción de Francisco Iturralde.

100 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro de Autos y Resoluciones de la Obrería 1787-1813, fols. 153 y 220v.

Tercera de San Francisco (1807). Además, retocó algunas planchas antiguas como la de la Trinidad de Erga en 1790. Se da la circunstancia de que Francisco Iturralde es el único ejemplo en Navarra de un platero que hace constar su condición como tal en las inscripciones de algunas de sus estampas, como ocurre en la de las santas mencionadas y en el de Santa Teresa.

Su hermano José Matías (1781-1842) nació en Arróniz en 1781[101], se examinó en Pamplona en 1803[102], estuvo casado con Marciala Aizpún y falleció de una apoplejía en Pamplona en agosto de 1842[103]. Realizó pequeñas planchas para estampar las figuras de la Inmaculada, los Sagrados Corazones y la Virgen del Carmen, posiblemente destinadas a escapularios y la desaparecida de la Virgen de Mendía de Arróniz en 1821. Además, retocó otras muchas como las de las Vírgenes de Musquilda, Camino y otra de San Joaquín.

* Lorenzo Laoz

Lorenzo Laoz fue un platero de origen turolense, natural de Casteldecabra, formado en Zaragoza con Domingo y Antón de Estrada y en Pamplona durante tres años con Miguel de Lenzano, que fue admitido en la cofradía de San Eloy en 1772 y que realizó al menos tres grabados en Pamplona, todos con calidad discreta, dedicados a la Inmaculada y un San Juan Nepomuceno (1781), a costa de un devoto anónimo y un par de matrices de San Jerónimo, una de ellas (1787-1788), por iniciativa de don Jerónimo Íñiguez, el mismo que tuvo iniciativas semejantes y de mayor envergadura con la Virgen de Ujué. El citado maestro platero obtuvo el título en 1772 con el dibujo de una bandeja[104]. Para su examen en la hermandad le dio a elegir entre una palangana, un azafate y una jarra, eligiendo este maestro realizar el azafate. Contrajo matrimonio en Pamplona en 1774, y figura en 1788 como uno de los artífices que aprobaron la ampliación de las ordenanzas de plateros de Pamplona. En 1795 se trasladó a vivir a Tudela, donde tuvo problemas para trabajar por no haberse examinado en aquella ciudad[105]. Piezas marcadas por él y trabajos suyos se encuentran en Tudela, Aldaba, Beriain, Elizondo, Vergara, Segura, San Martín de Améscoa y Cascante[106], a las que podemos añadir una pequeña caja de plata de las Carmelitas de Araceli de Corella.

* Pedro Antonio Sasa

Pedro Antonio Sasa (Logroño, 1745-Pamplona,1831), fue un prolífico platero[107], hijo del también orfebre Gregorio de Sasa, nacido en Barasoain y residente en Logroño. Casó con una sobrina de Fernando de Yabar, con el que había aprendido el oficio[108]. Se examinó en 1775, con un dibujo de azafate[109]. Uno de sus hijos de nombre Miguel que fue platero tuvo varios problemas por su adicción al alcohol, ante lo cual se lamentaba su padre Pedro Antonio argumentando que

101 Archivo Parroquial de Arróniz. Libro III de Bautizados 1740-1795, fol. 209. Partida de bautismo de José Iturralde.

102 García Gainza, M. C., *Dibujos antiguos…*, *op. cit.*, p. 140.

103 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro VI de Difuntos 1811-1853, fol. 277v. Partida de defunción de José Iturralde.

104 García Gainza, M. C., *Dibujos antiguos…*, *op. cit.*, pp. 122-123.

105 Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona…*, *op. cit.*, p. 373 y «La hermandad de San Eloy de Tudela. Una corporación de tardía formación», *Estudios de Platería. San Eloy 2009*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 567-568.

106 Orbe Sivatte, M., *Platería en el taller de Pamplona…*, *op. cit.*, pp. 287-288.

107 Heredia Moreno, C., «Los Sasa», *Gran Enciclopedia Navarra*, vol. X, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, pp. 292-293.

108 Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona…*, *op. cit.*, pp. 374-375.

109 García Gainza, M. C., *Dibujos…*, *op. cit.*, dibujo núm. 82.

«*a fin de cortar la embriaguez de su hijo Miguel ha puesto cuantas medidas han estado a su alcance, y nada ha valido para corregirlo*»[110]. Obras suyas se localizan a lo largo de toda la geografía foral en localidades como Pamplona, Tudela, Irujo, Roncesvalles, Zúñiga, Guirguillano o Cirauqui. Respecto a su actividad como grabador, dan buena prueba algunas ilustraciones para libros como las que ilustran el *Compendio heraldico* de Pedro José Aldazábal, editado en Pamplona en 1775[111]. En cuanto a estampas devocionales no conocemos mas que la del titular de la parroquia pamplonesa de San Nicolás (1774-1775), lo que parece indicar su fama reconocida y dotes para el dibujo y el grabado.

* Otros plateros y grabadores en Pamplona

Fermín Galindo, examinado hacia 1690, tras haber aprendido el arte de la platería en Zaragoza con su tío Juan y en Pamplona con su padre Diego. Fermín Galindo es el autor de una estampa de la Virgen del Río de las Agustinas de San Pedro de Pamplona y de un San Fermín que dedicó a la ciudad de Pamplona[112]. A comienzos del siglo XVIII abrió una lámina de San Sebastián de Tafalla Petrus Thomas, autor de otras planchas para el Nobiliario de la Valdorba[113] y de la Virgen del Vico en La Rioja.

En pleno siglo XVIII, sabemos que practicaron el arte del grabado los plateros, José Francisco Ezpetillo y Antonio Navaz. Respecto al primero, conocemos algunos escudos heráldicos realizados por él, como el de los Octavio de Toledo-Larramendi, estudiado por Eduardo Morales[114] y el de la localidad de Puente la Reina. Ezpetillo (†1784), originario de Salamanca, trabajó como platero en la Pamplona del Siglo de las Luces en donde completó su formación en el taller de Antonio Ripando, su tío y con Juan Antonio Hernández[115]. Se examinó en enero de 1727, realizando un azafate con decoración vegetal de estilo barroco[116]. A pesar de que gran parte de su obra no se ha conservado, a juzgar por su dilatada actividad artística, dio lugar a una dinastía de plateros, ya que sus hijos, Juan Francisco y Tomás Vicente, contaron con obrador propio en la capital navarra. Entre su actividad, documenta Mercedes Orbe, en 1748, algunos trabajos para la casa de la moneda, en la confección de cuños[117].

Respecto a Antonio Navaz, sabemos que era natural de la ciudad de Estella, en donde nació hacia 1712, aunque estuvo establecido en Pamplona a lo largo del segundo tercio del siglo XVIII. Obtuvo el título de platero que le facultaba para trabajar en toda Navarra, en enero de 1738, tras haber realizado su aprendizaje en Estella con José Bentura o Ventura, en Pamplona, quizás con Antonio Hernández y en la capital aragonesa con José de Fuentes. Fallecería hacia 1780. Conocemos algunos de sus trabajos, como un cáliz, punzonado con su apellido en la parroquia de Cizur Mayor. Navaz firmó dos

110 Morales Solchaga, E., «La Constitución de Cádiz y la disolución de los gremios: el caso de los plateros pamploneses», *Príncipe de Viana*, núm. 256 (2012) *Estudios sobre el Patrimonio Cultural y las artes en Navarra en torno a tres hitos 1212-1512-1812* (coord. Ricardo Fernández Gracia), p. 774 .

111 Aldazaval, P. J., *Compendio Heraldico. Arte de escudos de armas según el Método mas arreglado del Blason, y autores españoles*, Pamplona, Viuda de Martín Joseph de Rada, 1775.

112 Páez Ríos, E., *Repertorio de grabados*, vol. I, *op. cit.*, p. 384, núm 812.

113 Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. III, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1894, p. 376.

114 Morales Solchaga, E., «Portada de la ejecutoria de hidalguía de los Larramendi-Octavio de Toledo», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2015*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2015, pp. 255-258.

115 Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona…*, *op. cit.*, p. 359.

116 García Gainza, M. C., *Dibujos antiguos…*, *op. cit.*, pp. 103-104.

117 Orbe Sivatte, M., *Platería en el taller de Pamplona…*, *op. cit.*, p. 280.

estampas de los reyes destinadas a los *Anales*, como acostumbraban los grabadores, con el *excudit*, mientras Lamarca lo hizo con el *fecit*, lo que pudiera indicar una autoría total, de diseño y ejecución, aunque en ningún caso de mentor del discurso iconográfico[118].

Finalmente, a comienzos del siglo xix, un grabador apellidado Vergara, posiblemente un Marcos Vergara que trabaja por las mismas fechas en Madrid, realizó las estampas para el Santo Cristo de Aibar y Santa Felicia, retocando además otras planchas del siglo anterior. De Marcos Vergara, sabemos que abrió las láminas del Cristo de Aibar y la de Santa Felicia y San Guillermo y retocó otras como la de la Virgen del Soto de Caparroso. Su nombre aparece como autor de las láminas de algunos escudos heráldicos estampados en pasaportes, como el que firma en La Habana el capitán general de Cuba don Joaquín de Ezpeleta en un pasaporte de 1838 a favor de Tomás Trueba, vecino de Santander, con el nombre completo: «*Marcos Vergara*»[119]. A la sazón hay que recordar que el citado don Joaquín de Ezpeleta era de familia navarra, su padre había sido virrey de Navarra y él mismo fue diputado por Navarra en 1834-1836, momento en el que pudo encargar la plancha de su escudo heráldico destinado a estampar en los documentos que necesitase, como los pasaportes. Otro pasaporte con escudo también hemos visto en una colección particular, firmado por el mismo maestro –*Marc*s *Vergara*–, que pertenece a don Juan Ruiz de Apodaca y Eliza, conde de Venadito, en este caso firmado en 1833[120]. El encargo de la plancha con su escudo nobiliario lo pudo hacer el citado personaje cuando ocupó el virreinato de Navarra, entre 1824 y 1826 en Pamplona. La especialización de Marcos Vergara en este tipo de planchas heráldicas no deja lugar a dudas, pues en la Colección Antonio Correa se conservan otros dos pasaportes con las armas Francisco Echezarreta y Olaeta[121], firmado en 1831, y de Blas de Fournas-Labrosse, rubricado en 1832[122]. Otra prueba irrefutable de la estancia de Marcos Vergara en Pamplona es la estampa que ilustra el libro de Francisco Zolines –pseudónimo de Florencio Sanz Baeza– editado en la imprenta de Francisco Erasun y Rada con el título de *El Observador en la diversión de caza y escopeta* (Pamplona, 1830). La ilustración muestra a varios cazadores disparando en distintas posiciones y viene a complementar el contenido del volumen en donde su autor trata de las calidades de las escopetas, los premios por caza nociva, así como «*lograr cómodamente los agradables y utilísimos efectos de esta diversión incomparable y conocer las ventajas del pistón y los medios para conservarlo*»[123].

✻ Tres grabadores singulares

Aparte de los plateros que, como hemos visto, monopolizaron en el panorama regional los encargos de estampas devocionales, hemos de señalar un par de casos, uno en la segunda mitad del siglo xvii y otro en la centuria siguiente que llegaron a la técnica calcográfica a través del diseño, el dibujo, el mundo del libro y la arquitectura.

El primero de ellos es **Dionisio de Ollo**, secretario del tribunal eclesiástico, que estuvo

118 Fernández Gracia, R., «Plateros-grabadores en Pamplona durante los siglos del Barroco», en J. Rivas (coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, p. 179.

119 Vaquerizo Gil, M., *Catálogo de sellos del Archivo Histórico Provincial de Cantabria*, Santander, Diputación Provincial de Cantabria, 1988, p. 111, núm. 131.

120 Real Academia de San Fernando. Calcografía Nacional. Colección Antonio Correa, caja 24, num. 8783.

121 *Ibid*,, caja 24.

122 *Ibidem*.

123 Pérez Goyena, A., *Ensayo de bibliografía navarra*, vol. vi, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1953, p. 720, núm. 5144.



INCLY- TOHE-
ROI. NOBI- LISSIMO
EQVITI, PRÆCLA-
RISSIMO VIRO,
DOMINO D. STEPHANO DE ECHEBERRIA, MILITA-
RI DIVI IACOBI
DECORATO STEMMATE:
ET IN HISPALENSI CIVITATE PRIORI
CONSV- LATVS:
TOT MAIORVM SVO- RVM ILLVSTRATO-
PRÆCLARIS GES- TIS NOBILITATO:
QVE SVIS.

CVM ANCEPS RATIO ALIQVANTVLVMQVE FLVCTVANS ANIMVS ESSET, QVEM VIRVM OPTIMATEM primumque inter Heroes Patronum assumerem, et primordia ingenioli mei primi [illegible] tyrociniaque studiorum [illegible] elige- rent, salubrem umbram seu lucem ambirent in splendorem tuam fortunamque præstolarentur, subito meam venit in mentem nal- [illegible] stemmata radians cum procerum insignia ob strenue patrata facinora [illegible] ge- [illegible] etiam immensos, unde cum te beneficia tot effusè largitum, haud immemor intueor, [illegible] voluntatis fragantiam amoris non auspicem eligo, nam debito potius, quam electioni indulsi dicando, & cum sospitantis [illegible] lum [illegible] nobilitatis iubar magis, ac magis debitor adhuc inspicior nam iuxta, Cassiodorum necesse est plus debere, qui maiora est visus recipere, ea propter hoc munus protectioni tuæ cedit, clipeo subiacet; fore licet pr[illegible] exiguam nobilitate pro meo non spretu dignum, voluntate pauca offero, fateor, maiora di[illegible] animus, subliminora desiderium, [illegible] conatu, vale, & per quam plu- rima Deus illustratur. D. O. S.

Tuus ex Matre Observantissimus Nepos,
D. Firminus de Ollo, & Echeverria.

QVÆSTIO PRINCEPS DISPVTANDA.

Vtrùm differentia constituatur in ratione universalis Logici, per ordinem ad speciem, an verò per ordinem ad individua?

ASSERTIONES EX PRÆDICABILIBVS LOGICÆ.



I.
IN quinque prædicabilia rectè adæquatèque dividitur universale.

II.
Quòd universale genùs est ad illa, non tamen supremum, nec infimum, sed intermedium.

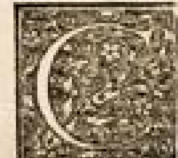
III.
Genùs est illud, *quod prædicatur de pluribus differentibus specie in eo quod quid.*

IV.
SPECIES ut subijcibilis rectè à Porphirio definitur, sic; *species est, quæ subijcitur generi, & de qua genus in eo quod quid prædicatur.*

V.
Vt prædicabilis ita; *species est id quod prædicatur de pluribus differentibus numero, in eo quod quid.*

VI.
GENVS non potest salvari in unica specie, benè verò species in unico individuo.

VII.
Hoc nomen species æquivocum est ad speciem subijcibilẽ, & ad speciem prædicabilem; unde inquirenti quid sit species, non absolutè, sed sub distinctione est respondendum.



VIII.
COMMVNIS differentia, propria & propriissima adæquatè dividunt differentiam, ut sic.

IX.
Differentia propriissima prædicatur *in quale quid de pluribus differentibus specie.*

X.
Prædictaque definitio omni competit differentiæ.

XI.
DIFFERENTIA nõ constituitur in ratione universalis Logici, & prædicabilis per ordinem ad speciem, sed per ordinem ad individua.

XII.
Accidens definitur a Porphirio, *quod adest, & abest, sine subiecti corruptione*, quæ definitio optima est.



XIII.
QVOD accidens dividitur in accidens separabile, & in accidẽs inseparabile divisione adæquata.

XIIII.
Individuum est illud quòd de uno tantum prædicatur, ut Petrus.

QVÆSTIONI RESPONDET VNDECIMA CONCLVSIO.

His propugnatoris assistit D. FIRMINVS DE OLLO, ET ECHEVERRIA, *sub tutela* P. Fr. FRANCISCI DE S. DOMINGO *Lectoris Artium, in Vniversitate S. Iacobi Pampilonensi, Die* [illegible] *Mensis* [illegible] *Anni Domini* 1672. *Hora* 2. *post meridiem.*

POMPELONE: Ex Officina Martini Gregorij à Zabila, & Labàyen, Typogr. Regni Navarræ.

Tesis de grados de 1672 con escudo grabado por Dionisio de Ollo. (Foto Archivo Real y General de Navarra).

casado con María de Guesa y ostentó el título de señor del palacio de Torres. En nuestro estudio de 1996[124], pensamos que se trataba de un platero con ese apellido, adjudicándole una estampa de la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona de 1685[125] que localizamos en la portada de un pleito, así como la estampa desplegable que ilustra el famoso libro de los fueros de Chavier[126]. En un estudio posterior dedicado a la consideración de la arquitectura[127] pudimos identificar al autor de esas dos estampas con Dionisio de Ollo, al que se llamó a declarar sobre el asunto, cuando era secretario del tribunal eclesiástico del obispado pamplonés y contaba con cuarenta y seis años de edad. Su presencia se requirió por ser una persona especialmente culta y conocer algunas obras impresas relacionadas con el tema. En su declaración reconocía haber leído algunos libros y haberse «*ejercitado en dibujar y alguna otra curiosidad*». Su posición en aquel pleito pasa por la distinción entre arquitectura especulativa o meditada y pensada, básicamente los proyectos, y la práctica, algo que pudo leer en la obra de Pérez de Moya, libro muy editado y utilizado con carácter de texto desde la época de Felipe II hasta pleno siglo XVIII, así como otros tratados de arquitectura, en los que de manera insistente se trataba de ello.

Dionisio de Ollo debió de tratar con artífices de diferentes especialidades en Pamplona y por sus manos pasarían un sinnúmero de proyectos y trazas por su puesto en el tribunal eclesiástico desde 1654. A su afición como grabador, hemos de añadir otras también relacionadas con el mundo del diseño, ya que don Dionisio de Ollo fue el legatario de todas las estampas y dibujos que poseía el pintor flamenco Pedro de Obrel, autor de las pinturas del retablo de Salvatierra de Álava, cuando dictó sus últimas disposiciones testamentarias en Pamplona, en 1671[128].

Entre las nuevas obras que se le deben figura un escudo heráldico que se estampó en las conclusiones o grados de su nieto de Dionisio, don Fermín de Ollo y Echeverría, en 1672. La imagen del impreso lo ha publicado recientemente Javier Itúrbide[129] y nos ha proporcionado el documento para su estudio[130]. Un análisis del documento, impreso en 1672 en la capital navarra en el establecimiento de Martín Gregorio de Zabala, nos informa de que los grados fueron obtenidos por don Fermín de Ollo en la Universidad de Santiago de Pamplona y que fueron dedicados al tío de su mujer don Esteban de Echeverria, caballero de Santiago y juez del Consulado de Sevilla. El escudo de este último con la cruz de Santiago, se timbra por yelmo entre sendos ángeles con las trompetas de la fama y queda orlado a ambos lados por dos bustos antropomorfos de hombre y mujer con colas de serpientes, a modo de sirenas, siguiendo modelos de los libros impresos franceses. De las manos de los dos parte una guirnalda con motivos vegetales que se recoge en el centro en un mascarón con una concha. La firma monogramada de don Dionisio se completa con el «*fecit en Pampª*».

124 Fernández Gracia, R., «La estampa devocional en Navarra», en A. Martín Duque (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, vol. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, p. 194.

125 *Prae Clarissime Domine Pro Vicario Generali Pampilonensi Allecatio iuridica Bonum Ius ostenditur vicarii generalis in causa, quam sequitur contra administratorem regiae domus Marcilla, antea monsterii regularum cisterciensis ordinis*, Pamplona, c. 1685.

126 Chavier, F., *Fueros del Reyno de Navarra desde su creación hasta su feliz union con el de Castilla...*, Pamplona, Gregorio de Zabala, 1686.

127 Fernández Gracia, R., «En torno a la arquitectura: consideraciones y testimonios de maestros del barroco navarro», *Príncipe de Viana* (2001), pp. 18-19.

128 Echeverría Goñi, P., González de Zárate, J. M. y Vélez Chaurri, J., «Un pintor flamenco del siglo XVII en el País Vasco. Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate», *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País»* (1988), p. 317.

129 Itúrbide Díaz, J., *Los libros de un Reino. Historia de la edición en Navarra (1490-1841)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, p. 223.

130 Archivo General de Navarra. Tribunales Reales. Proceso núm. 179919.



Cortes de Navarra
por Dionisio de Ollo, 1686.

Se da la circunstancia de que Miguel de Ollo, hijo de Dionisio, casó con Magdalena de Zuazu y Echeverría en 1650, y que en las capítulas matrimoniales aparecen sus tíos maternos, el capitán Juan de Echeverria, vecino de Fuenterrabía, en su nombre y en el de su hermano del capitán don Esteban de Echeverría, caballero de Santiago[131], a quien se dedicaban las conclusiones de 1672.

El segundo grabador que llegó a conocer y usar de la calcografía en pleno siglo XVIII, en este caso a partir de su actividad como arquitecto, es el carmelita descalzo **fray José de San Juan de la Cruz**. Como señalan Portús y Vega al estudiar a los grabadores, tanto los profesionales, como los plateros, señalan la presencia de muchos autodidactas que sin gran destreza aprendieron de lo que veían y a la luz de alguna formación artística. En ese grupo, los citados investigadores, aportan una nómina de un grupo de religiosos más preocupados en el fondo que en la forma, que practicaron una técnica no muy apurada y ocupados en suministrar imágenes piadosas y de devoción. Diferentes ciudades como Madrid, Córdoba, Zaragoza, Valencia, Sevilla o Santiago de Compostela contaron con algunos de ellos y en ese grupo habrá que incluir a fray José de San Juan de la Cruz, al cual men-

131 Oliveri Korta, O., *Mujer y herencia en el estamento hidalgo guipuzcoano durante el Antiguo Régimen (siglos XVI-XVIII)*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2001, pp. 170-171.



Firma de fray José de San Juan de la Cruz en la estampa de San Veremundo, 1746.

cionan los citados autores en Segovia, sin duda por la catalogación de algunas de sus estampas por Antonio Correa en el entorno de aquella ciudad[132].

La labor como grabador de este religioso en otras provincias, como Soria y Logroño, ha sido estudiada y reivindicada por René Payo y José Matesanz en base a unas estampas conservadas en la Colección de Antonio Correa, que representan a San Saturio y San Juan de la Cruz y una de la Virgen de la Soledad de la Merced de Logroño[133]. Los datos que publican nos han hecho reflexionar y corregir una estampa que le atribuimos a fray José de los Santos[134], en beneficio del famoso fray José de San Juan de la Cruz, además de estudiar una plancha del Sagrado Corazón de María y una de sus mejores obras: el grabado de San Veremundo de Irache, obra datada en 1746. Un año antes, en mayo de 1745, había entregado a la villa riojana de Ocón una lámina abierta en Villafranca «*para hacer estampas santos*» por 510 reales, haciéndose cargo también de la realización de un pequeño tórculo para su tirada[135].

Como ya estudiamos hace algún tiempo[136], fray José de San Juan de la Cruz nació en Logroño en 1714, se llamaba José de Ágreda y Ruiz de Alda, profesó en Corella en 1734 y residió en varios conventos de la provincia carmelitana, especialmente en el de la capital riojana en donde falleció en 1794. En su obituario se afirma su «*gran talento en el oficio de tracista y escultor*». En el estudio a que nos hemos referido, ya señalamos cómo su talento natural le hizo abarcar todas las artes –arquitectura, escultura, ingeniería, policromía de retablos y grabado– y su prestigio fue tal que su opinión fue requerida entre 1748 y 1788 por las grandes instituciones de Navarra, La Rioja, Álava y Burgos, amén de la mayor parte de los conventos de su circunscripción carmelitana. Su producción fue muy fecunda y las crónicas lo señalan como hombre laborioso, destacando su aplicación, pues «*nunca se le encontraba ocioso*». Su actividad y obras se documentan en Viana, Calahorra, Sorlada, Labastida, Burgos, Bargota, Los Arcos, Santo Domingo de la Calzada, Haro, Lesaca, Cripán y Logroño. Sus dibujos firmados y conservados para el nuevo convento de Lesaca hablan *per se* de su dominio de la arquitectura. Sin embargo, su estilo que partió de un barroco castizo, experimentó algunos cambios hacia la estética rococó y su decoración a la que denominaba en una carta como chinesca. De su texto entresacamos este párrafo harto elocuente de cómo se vivía aquella evolución en las décadas centrales del siglo: «*unos montañeses de grande habilidad que fueron de Madrid a Burgos a hacer unos retablos en la Vitoria los han ejecutado con gran primor... Y sépase si esto es lo que se estila y la talla valenciana, la que tengo bien sabida, se estila o ha perdido su estimación y se verá ser así por que motivo la he dejado y me ha sido preciso aprender de nuevo este modo de ornatos que llaman china, que este nombre sin duda se lo dan por haber sido en la China su invención*».

En cualquier caso, aquellas décadas del tercer cuarto del siglo XVIII eran complicados en lo que se refiere a las nuevas ideas que el academicismo intentaba imponer de una u otra manera y en aquel contexto, en 1769, recibió las invectivas del pintor José Bejes en un memorial que dirigió a la Real Academia de San Fernando, a cuenta precisamente de una estampa que el fraile había hecho de una imagen de gran devoción en Logroño, derivando también a la crítica de otras de

132 Portús, J. y Vega, J., *La estampa religiosa...*, *op. cit.*, pp. 39-40.

133 Payo Hernanz, R. y Matesanz del Barrio, J., «Una polémica...», *op. cit.*, pp. 129-156.

134 Echeverría Goñi, P. y Fernández Gracia, R., «Aportación de los Carmelitas Descalzos a la historia del arte navarro: Tracistas y arquitectos de la Orden», *Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte*, Pamplona, Comisión del IV Centenario de Navarra, 1982, p. 200.

135 Ramírez Martínez, J. M., *Retablos mayores de La Rioja*, Agoncillo, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993, p. 70.

136 Echeverría Goñi, P. y Fernández Gracia, R., «Aportación...», *op. cit.*, pp. 195-199.



Virgen de Begoña,
por José Zay Lorda, 1761.

sus obras de ingeniería y arquitectura[137]. Respecto a la estampa, era la de la imagen de Nuestra Señora de la Soledad de la Merced de Logroño, que el fraile hizo, al parecer entrometiéndose en un encargo verbal que Bejes había recibido de los frailes para hacer un dibujo preparatorio, con el compromiso de buscar grabador especializado y hábil en Madrid para abrir la lámina. Amén del precio de 600 reales que el pintor juzgaba excesivo y de la falta de preparación para el grabado del fraile, aludía Bejes a la falta de «*buen gusto*» en la producción del carmelita que se formó «*sin más maestro que los libros del P. Vizente Tosca, ni haber visto, ni oído, ni tenido otra obligación de saber ni en donde aprender*».

En tercer lugar, no podemos olvidar la naturaleza pamplonesa de un clérigo culto, músico destacado y maestro de capilla de Santiago de Bilbao y aficionado a la arquitectura que residió en la capital vizcaína, **don José Zailorda o Zay Lorda** (c. 1688-1779), aunque era natural de Pamplona[138]. La documentación del ayuntamiento pamplonés le considera «*natural de esta ciudad*» a la vez que «*persona de singular habilidad y rara idea para trazar edificios suntuosos*»[139]. Era hijo de un ensamblador de Burguete llamado Martín que trabajó en Bilbao, llegando a ser examinador de los de su oficio entre 1710 y 1712. Don José cantó misa en 1713 y en 1717 pedía al ayuntamiento que le emplease en su oficio de músico, sin éxito, lo que no supondría un descalabro pues poseía bienes y dos capellanías en Navarra. En 1730 pidió de nuevo, en este caso la dirección de la capilla de música, que se le concedió. Compaginó sus tareas como músico y arquitecto. Entre sus actuaciones en Vizcaya destacan la dirección de las obras para la construcción de una barra en el puerto de Portugalete y del fuerte de Punta Galea, así como la traza de la Iglesia de Murguía. Intervino también como perito tasador de pintura y urbanismo[140]. La lista de sus bienes incluía una rica biblioteca con sobresalientes autores en diferentes materias y gran cantidad de instrumentos técnicos, con diversas máquinas, una figura con sus movimientos e incluso un aparato que servía para saber los pasos caminados a lo largo del día[141]. Todo ello nos sitúa ante una de las personalidades más sobresalientes en todos los campos del saber del Siglo de las Luces en el País Vasco. Sus libros de arquitectura, geometría, perspectiva, emblemática, matemáticas, barnices, agricultura, física, medicina, artes liberales y mecánicas, magia, filosofía, joyería, viajes, ciencias aplicadas y especulativas, nos presentan según Carmen Rodríguez Suso a un hombre valiente que tomó la vía de la experimentación en la investigación en un contexto en donde la aplicación de los conocimientos científicos era considerada en gran manera como muestra de vanidad, cuando no herejía[142].

Su faceta como grabador no ha sido nunca puesta de manifiesto. Es posible que se refieran a él Portús y Vega al tratar de los clérigos y frailes grabadores, con el nombre de J. Zaytordes, al que sitúan en Bilbao en1741[143]. Mañaricua[144]



Firma de José Zay Lorda en la estampa de la Virgen de Begoña, 1761.

137 Payo Hernanz, R. y Matesanz del Barrio, J., «Una polémica...», *op. cit.*

138 Molins Mugueta, J. L., «Casa consistorial de Pamplona», *Casas consistoriales de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, p. 85.

139 Garralda Arizcun, J. F., «El Ayuntamiento y la construcción de la casa consistorial de Pamplona del s. xviii» (1751-1760), *Príncipe de Viana* núm. 182 (1987), pp. 874-876.

140 Rodríguez Suso, C., «El patronato municipal de la música en Bilbao durante el Antiguo Régimen», *Bidebarrieta. Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, 3 (1998), Symposium Bilbao: 700 años de memoria. Bilbao una ciudad musical. iii, p. 56.

141 Rodríguez Suso, C., «Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco, Bilbao (1725-1740)», *Revista de Musicología*, 6 (1983), pp. 484-489.

142 *Ibid*., p. 477.

143 Portús, J. y Vega, J., *La estampa religiosa..., op. cit.*, p. 40. El dato proviene de Ainaud de Lasarte, J., «Grabado», *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. xviii, Madrid, Plus Ultra, 1962, p. 298.

144 Mañaricua, A. E. de, *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Vizcaya*, Bilbao, La Editorial Vizcaína, 1950, p. 217.

y, más recientemente, Zorrozúa Santisteban[145] publican el grabado del año 1761 de la Virgen de Begoña en su antiguo retablo diseñado por Pedro de la Torre, sin identificar a su autor que no es otro que don José Zaylorda, que firma con su primer apellido Zay en una especie de monograma con las tres letras entrelazadas. En esta estampa hace gala de excelentes recursos y buena técnica. Su afición por las calcografías se comprueba asimismo a través de algunos de su bienes, entre los que se inventarían encontramos dos medios pliegos de papel –seguramente dibujos– con San Blas y la Trinidad y lo que es más interesante: «*siete estampas con sus marcos negros y cristales hechas de manos de dicho señor Zay y Lorda, que son San José, San Antonio, Santa Bárbara, la Magdalena, Santa Rosa de Viterbo, la Concepción y San Luis Obispo de Tolosa*»[146]. Por tanto, estamos ante un grabador formado seguramente de modo autodidacta, al que hay que redescubrir.

No sería de extrañar que del mismo modo que trazó un diseño para de la fachada de la casa consistorial de Pamplona (1753)[147] y para la elección del proyecto a seguir en el retablo de la Virgen del Camino en San Saturnino de Pamplona en 1767[148], hubiese llegado a realizar alguna plancha para algún cliente de su tierra.

LA ESTAMPACIÓN

La dificultad para el estudio de las estampaciones de las diferentes planchas resulta evidente, por los peculiares medios que se utilizaban en este proceso. Resulta curioso observar cómo en algunos santuarios no ha quedado absolutamente ninguna referencia sobre el proceso, por haberse hecho seguramente con limosnas o por iniciativa de particulares. De todos modos el análisis de algunos casos, nos permite llegar a algunas consideraciones. En los casos que hemos extraído los datos de diferentes libros de administración, damos cuenta en cada ocasión particular al analizar las estampas correspondientes. Aquí señalaremos algunos ejemplos.

Uno de los santuarios en donde se lleva una administración precisa sobre el número de estampas hechas es el de la Trinidad de Erga, de Aguinaga, en el Valle de Gulina. He aquí una estadística de los años en que se anotan los grabados con sus precios y número de estampas:

El ritmo de la demanda de estampas por parte de este santuario no decreció durante la primera mitad del siglo XIX, más bien lo contrario, ya que algunos años se llegaron a realizar 450 y 600 para periodos bianuales. A ese ritmo hubo que componer de nuevo la lámina en 1809 y encargar una lámina nueva de madera en 1833[149].

Un caso realmente excepcional en cuanto a la tirada de estampas es el de San Gregorio Ostiense, por el culto que llegaron a tener sus reliquias que viajaron no solo por Navarra, Alava o La Rioja, sino por toda la península en dilatados y prolongados viajes desde finales del siglo XVI. Cuando se iba a proceder al más famoso de sus viajes, en 1756, unos días antes de emprender la salida, se ordenó al impresor de Pamplona Martín José de Rada la preparación de estampas para distribuir y vender en ciudades y villas de España, llegándose a tirar 3680 estampas medianas y 2400 grandes, de ellas tres

145 Zorrozúa Santisteban, J., *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia. Departamento de Cultura, 1998, p. 454.

146 Rodríguez Suso, C., «Sobre la formación de un grupo de músicos...», *op. cit.*, p. 489.

147 Molins Mugueta, J. L., «Proyecto para la fachada de la Casa Consistorial de Pamplona», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 282-283.

148 Molins Mugueta, J. L y Fernández Gracia, R., «La capilla de la Virgen del Camino...», *op. cit.*, pp. 84-85.

149 Archivo Parroquial de Aguinaga. Libro I de Cuentas de fábrica de la ermita de la Trinidad de Erga 1754-1882. Agradezco a don Emilio Linzoain, canónigo jubilado de Roncesvalles y ex párroco de Muzqui todos estos datos que puso amablemente a nuestra disposición. .

Año	Nº estampas	Coste	Notas
1756...	300	18 reales y 23 maravedís	
1763...	500	24 reales 19 maravedís y medio	
1765...	170	9 reales	
1766...	264	16 reales 24 maravedís y medio	Se retoca la lámina
1768...	400	25 reales 8 maravedís	
1772...	600	26 reales	
1775...	300	18 reales 2 maravedís	
1777...	300	17 reales	Se retoca la lámina
1778...	304	19 reales 19 maravedís	
1780...	300	18 reales 16 maravedís	
1781...	300	19 reales 24 maravedís	
1782...	300	31 reales 12 maravedís	Se incluyen 6 de tafetán
1784...	400	31 reales 31 maravedís	En papel marca mayor
1785...	400	38 reales 9 maravedís	En papel marca mayor
1786...	500	41 reales 20 maravedís	
1787...	400	40 reales	
1788...	500	45 reales 5 maravedís	
1790...	500	50 reales	F. Iturralde retoca la lámina
1792...	400	46 reales 27	
1793...	400	36 reales 31 maravedís	Se incluye el retoque lámina
1797...	250	29 reales 27 maravedís	Se incluyen 4 de tafetán
1798...	200	24 reales 34 maravedís	Se incluyen 6 de tafetán
1799...	300	25 reales 18 maravedís	
1801...	300	25 reales y medio	

docenas de tafetán «*para las personas de distinción*»[150], por lo que se le abonaron 936 reales[151]. La demanda de grabados de dos tamaños por parte de la basílica y su cofradía era constante; en 1737, nada más abrirse las láminas se estamparon 2000 estampas mayores y 4000 menores más 12 «*en vitela para regalar al Señor Obispo y Señores Jueces*»[152]. Diez años más tarde, en 1747, tras haberse tirado un número importantísimo de ejemplares no contabilizados, se encargaban 4000 medianas 2000 pequeñas[153], lo que obligó a continuos retoques de las planchas que años

150 Barragán Landa, J. J., «Las plagas del campo español y la devoción a San Gregorio», *Cuadernos de Etnología y etnografía de Navarra*, núm. 29 (1978), p. 291.

151 Archivo Parroquial de Sorlada. Libro de Cuentas de San Gregorio Ostiense desde 1752. Cuentas de 1756-1757.

152 *Ibid*. Libro de Cuentas de San Gregorio Ostiense 1690-1751. Cuentas de 1737-1738.

153 *Ibid*. Libro de Cuentas de San Gregorio Ostiense 1690-1751. Cuentas de 1747-1748.

atrás había abierto Carlos Casanova. El hecho de que la Santa Cabeza peregrinase anualmente con una ruta fija por diferentes tierras, fuera del reino, hizo que la devoción al santo y sus reliquias creciese sin precedentes a lo largo del siglo XVIII y nos explica que sus estampas llegasen a lugares alejadísimos de nuestra geografía y del área de influencia de la basílica de Sorlada. En el Archivo Diocesano de Jaén se conserva un ejemplar de la estampa grande que procede con toda seguridad del viaje de 1756, cuando la Santa Cabeza fue trasladada en un coche costeado por la corona y visitó Aragón, Extremadura, Andalucía y La Mancha[154].

Recordemos también lo ocurrido en Luquin. En 1730 se encargó resma y media (750 ejemplares) y en 1731 el mencionado Francisco Picart trajo dos resmas de estampas, al año siguiente se registra una sola, lo mismo que en 1733. En 1734 se contabiliza la cantidad de 48 reales en concepto de *«dos resmas de estampas y su lámina»*[155]. Años más tarde y con las matrices de Alberne se hicieron los siguientes ejemplares: de las pequeñas 1.000 en 1798, 500 en 1799, 250 en 1803 y otras 250 en 1804; de las grandes 500 en 1800, el mismo número entre 1801 y 1802, 250 1803 y el mismo número en 1804, y 200 en 1806. Las tiradas en tafetán eran mucho más cortas, en 1802, 12 ejemplares de las que un par se dieron al obispo y otras 6 un poco más tarde.

El lugar de estampación solía ser la capital del reino, Pamplona, aunque no faltan ejemplos de haber llevado las planchas a Logroño o Zaragoza a las casas de otros tantos impresores, que tendrían en sus talleres oficiales y mancebos peritos en el manejo de los tórculos. Entre los nombres de los que estampan para el santuario de la Virgen de Ujué, figuran Antonio Castilla de Pamplona en 1775, José Delgado de Logroño en 1812, Paulino Longás de Pamplona en 1813, 1814 y 1815, Joaquín Domingo de la capital navarra en 1818, Javier Goyeneche de la misma ciudad en 1822 y Jorge Blesa de Zaragoza, a partir de 1823 en numerosas ocasiones[156]. La catedral de Pamplona acudía a los impresores de la ciudad para la estampación de las planchas de la Virgen del Sagrario. Así, en 1762, Pascual Ibáñez hizo una tirada de 250 estampas al precio de 9 maravedís y otras pequeñas a medio cuartillo la unidad, en 1785 Antonio Castillo realizó 100 ejemplares a 12 maravedís cada una[157].

Conocemos el caso tardío del impresor José Labastida y Erasun que encargó la lámina de la Virgen del Camino en su retablo en Barcelona en 1868 y que la cedió a la parroquia pamplonesa de San Cernin pero reservándose el derecho de estampación mientras viviese.

Un último aspecto en torno a la estampación que hay que hacer notar es la importancia del color. Como han estudiado Portús y Vega en su monografía sobre la estampa devocional en España, el color fue un elemento importante en la estampa religiosa, tanto en el soporte por los tipos de papel y tela –tafetanes, sedas y rasos–, como en el de la tinta empleada. Sería en el siglo XVIII cuando se generalizó el uso de los colores y, muy particularmente, en el último tercio de aquella centuria en que se hizo común en obras de cierta importancia[158]. El color negro era el más usual, aunque el tono e intensidad dependían de sus componentes. Respecto al magenta, los citados autores sitúan el empleo de ese color por debajo del negro, aunque su uso había caído muchísimo por la vinculación con

154 Aponte Marín, A., «Conjuros y rogativas contra las plagas de langosta en Jaén (1670-1672)», *La religiosidad popular. II. La Vida y muerte: imaginación religiosa*, Madrid, Anthropos – Sevilla, Fundación Machado 1989, p. 558.

155 Archivo Parroquial de Luquin. Libro de Cuentas de la Basílica de los Remedios 1702-1771, cuentas de 1734.

156 Archivo Parroquia de Santa María de Ujué. Libro de Cuentas de la Primicia 1774-1815 y Libro de Cuentas de la Primicia 1815-1905.

157 Archivo de la catedral de Pamplona. Libro de la Sacristía 1724-1781, cuentas de 1761 y 1762 y Libro de la Sacristía 1782-1826, cuentas de 1785.

158 Portús, J. y Vega, J., *La estampa religiosa…, op. cit.*, p. 65.

los libros de uso litúrgico que, como es sabido, se editaban por privilegio en Amberes en los talleres plantinianos.

LA DISTRIBUCIÓN

El principal medio de difusión de todas estas estampas devocionales parece haber sido el propio santuario, seguido de algunos comerciantes y libreros de la capital. Asimismo, aquellos ayuntamientos que costearon las láminas o recibieron el donativo de las mismas hicieron uso de ellas a su arbitrio, con diversos fines, como veremos.

Santuarios y centros religiosos de singular importancia como Ujué, la Trinidad de Erga, Roncesvalles o San Gregorio Ostiense, distribuían las estampas por sus propios medios en el lugar donde se veneraba el santo o la virgen, y particularmente el día de la celebración o de las concurridas romerías. Asimismo, las personas que salían con sus limosneras a la demanda para esos santuarios, solían llevar estampas para distribuir entre los devotos o venderlas. Las alusiones a uno y otro tipo de distribución son frecuentes en los libros de cuentas y administración de esos centros de devoción. En la documentación de la basílica de San Gregorio Ostiense se alude algunos años a las estampas que llevan los ermitaños y «*questeros*» para repartir a los devotos en el tiempo que se recogen las limosnas. En algunas partidas del libro de cuentas de la Trinidad de Erga se habla de estampas para los devotos bienhechores y, a fines del siglo XVIII, en Ujué se recoge el dato de numerosos grabados ordinarios (pequeños) entregados a los demandantes en el tiempo «*que llega Nuestra Señora*». La mayor parte de los grabados, novenas, medidas, escapularios y medidas se vendían en torno a la festividad o gran romería. Así se recoge en algunas partidas de las cuentas de Ujué, cuando se alude a la famosa procesión procedente de Tafalla.

Algunos santuarios de Tierra Estella como Mendigaña de Azcona, Codés o Luquin destacaron en el modo de la distribución de las estampas de sus titulares marianas. En el caso de las Vírgenes del Remedio y del Milagro de Luquin, sus ecos, gracias a sus estampas, traspasaron lo propiamente local y los limosneros del santuario se desplazaban hasta la Berrueza, Valdega, la Solana, Echauri, Yerri, Orba y Araquil y pueblos como Lerín, Peralta, Artajona, Andosilla, Sesma, Cárcar, Lodosa, Falces, Milagro, Valtierra, Mañeru y Salvatierra[159]. A mediados del siglo XVIII, el número de imágenes tiradas oscila entre media y dos resmas. En Codés, a partir de 1735 el dato es repetitivo, al consignarse anualmente 20 reales de plata por veinte manos de estampas para llevar los ermitaños y demandadores a la demanda anual[160].

Un aspecto a estudiar también es la ganancia que los santuarios obtenían con la venta de las estampas que a su vez adquirían a los impresores que las estampaban. Aunque los datos de compras y ventas son numerosos como en el caso de Ujué, las cuentas no reflejan los ejemplares regalados que debieron ser numerosos y tampoco podemos establecer una relación entre lo comprado y lo vendido porque no se cuantifica el precio por tipos y unidades. Sabemos que el precio de las estampas finas o mayores en 1790 era de 24 maravedís cada una y las ordinarias o pequeñas se vendían a medio cuartillo. Años más tarde, en 1827, el precio era de 19 reales las grandes, 5 reales la mediana y 3 reales la pequeña u ordinaria.

Respecto a Roncesvalles, sabemos que mediado el siglo XVIII la feria y fiesta de la Virgen en el mes de septiembre congregaba a numerosas personas que aprovecharían para adquirir las estampas. Los canónigos tuvieron que hacer frente a lo que consideraban pernicioso para la

159 Laviñeta Samanes, S. y Ciordia Muguerza, J., *La Virgen de Luquin*, Pamplona, Gráficas Iruña, 1970, p. 39.

160 Archivo del Santuario de Codés. Libro de cuentas de Fábrica desde 1726, cuentas anuales de diversos años.

celebración y elevaron una petición al Real Consejo en aras a poner coto a algunos desmanes, como prueba este memorial en donde afirman que:

> *«por la festividad principal de la Virgen Nuestra Señora, titular de su iglesia, en el día de su gloriosa Natividad, como siempre se experimenta grande concurso de fieles con devota edificación: pero de algunos años a esta parte, se experimenta un intolerable escándalo y abominable disolución, y la causa, según comprende mi parte es, que desde que cierta tiendera marchante de esta ciudad de Pamplona comenzó a llevar su tienda, y por su muerte prosiguió una criada suya, y se ha aumentado de año en año excesivamente el número de quincalleros, marchantes, plateros y varias especies de tienderos, que con sus baratijas atraen a mozos y mozas franceses y a varios de estos Reynos, que resulta que acuadrillados mozos y mozas pasan las noches en los montes próximos y en parajes muy proporcionados para las disoluciones y ofensas a Dios; y aunque la Real Casa ha puesto algunos años a esta parte los medios conducentes, tanto por medio de los alcaldes, como pidiendo soldados a los ilustres virreyes o a sus inmediatos subalternos en algunos años, y otros llevando los que por regular se hayan de soldados en la villa de Burguete, los fijos del puerto y varios paisanos con grande gasto de su hospital, no ha sido posible remediar tantos excesos, resultando de tan vicioso concurso quimeras y vías de hecho con otras turbaciones, sin que para él haya mas motivo que el lucro que consiguen los tales marchantes, porque la Real Casa tiene feria ni privilegio de tal, ni en jamás la habido hasta que comenzó por los expuestos medios; solo si, otro muy diverso concurso que infunda devoción y alguno que llevaba comestibles y bastimentos, que esto no es intención de mi parte se prohíba. Pero como la venta de las mencionadas especies de marchanterías, alhajitas de plata y otras menudencias, son la causa de atraerle vicioso y perjudicial concurso, se ve precisada la Real Casa a representar al M. I. Consejo para en mayor culto de Dios y de su Santísima Madre, se sirva librar el mas riguroso auto, para que se evite tanto desorden y no se pongan tiendas algunas de marchantería, platerías, abarquerías, ni otra cosa ninguna»*[161].

En algunos casos, la distribución de las estampas en la misma localidad del santuario dio lugar a enfrentamientos entre los mayordomos o el patronato y algunos clérigos. Así ocurrió en la localidad de Luquin con las estampas de la Virgen de los Remedios y del Milagro, en donde se delegó a fines del siglo XVIII en el presbítero don Joaquín Hernández todo lo relacionado con la distribución de las estampas. En 1807 el recién nombrado vicario de la parroquial intentó hacerse con la distribución o al menos controlar lo referente a ellas en el patronato, al que pertenecía por su cargo, aludiendo que *«no le parece justo que un artículo que la piedad de los fieles hace muy interesante, ofreciendo limosnas por los simulacros quede sin conocimiento de los patronos o del patronato»*[162].

Respecto a los **comerciantes e impresores**, conocemos dos casos documentados, en el siglo XVIII el de don Jerónimo Íñiguez y en el siglo pasado el de José Labastida y Erasun. El primero de ellos mandaba estampar numerosos ejemplares con las planchas abiertas a su costa, luego las vendía en su establecimiento, suministrando incluso durante décadas al propio santuario de Ujué cuantas eran necesarias. El segundo, impresor de oficio se reservó por los días de su vida la estampación con una lámina que mandó abrir en Barcelona en 1868, tal y como ya vimos. Sin embargo, parece haber sido habitual el encontrar estampas, como en otras ciudades, en las propias imprentas como lo prueban algunos textos que acompañan a las inscripciones de los grabados. Así encontramos en un grabado de la Inmaculada Concepción realizado por Lorenzo Laoz la indicación siguiente: «*en casa de Joaquín Domingo*».

Javier Itúrbide publicó unos datos interesantísimos acerca de la venta de estampas en un

161 IBARRA, J. DE, *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, Talleres Tipográficos La Acción Social, 1935, pp. 678-679.
162 Archivo Diocesano de Pamplona. Proceso sobre la distribución de las estampas. C/ 2839, núm. 71, fol. 25.

establecimiento de la Pamplona de mediados del siglo xviii. Al fallecer Alfonso Burguete, su viuda entregó, en 1751, a su hija y yerno, Josefa Burguete y Martín José de Rada la imprenta familiar, quedándose ella con la botiga, en donde se comercializaban estampas y romances[163]. La viuda, con aquella actividad relativamente cómoda, podía ocupar su tiempo ganando unos ingresos. En el inventario se contabilizan 32 estampas, de las que 21 eran xilográficas y 11 calcográficas. Respecto a los tamaños, dominaban los intermedios, en octavo y cuarto con un total de 26 planchas. Los de formato menor eran en cobre y talla dulce y escasos. Los de mayor tamaño eran de dimensión de un folio. Todos los grabados eran de temática religiosa, no en vano a los estampas hasta hace un siglo se les identificaba con asuntos religiosos. El mercado es lo que demandaba y un buen ejemplo lo tenemos con los temas que se anotan en el citado inventario. De las advocaciones de la Virgen las había regionales como Ujué o del Sagrario y otras de gran aceptación y fama de milagrosas como Montserrat, Begoña o la Soledad, sin que faltase Santa María la Mayor de Roma. De tema trinitario, eucarístico cristológico había varias advocaciones de célebres crucificados como el del Socorro o el de Burgos, una de la Santísima Trinidad, quizás la propia de Erga en Navarra, y los Santos Corporales de Daroca. No faltaban los santos de gran devoción en la tierra: San Francisco Javier, San Fermín, San Miguel in Excelsis, Santa Felicia, San Babil y San Joaquín, así como otros de carácter más universal: San José, San Antonio, San Félix Cantalicio, San Liborio, San Blas, San Atanasio y Santiago. El culto de algunos de estos últimos se explica por su carácter de milagreros y por ser objeto de la catequesis de algunas órdenes religiosas. La imagen de San Miguel aparecía nada menos que en cuatro planchas y tres formatos: dos en cuarto, una en octavo y la otra en folio. San Fermín tenía dos matrices, las dos en cuarto, San José otras dos en cuarto y octavo y San Antonio en octavo y dieciseisavo.

Los **ayuntamientos** de Pamplona y Tudela, dueños de las láminas de sus respectivos patronos, controlaron la salida de los grabados estampados para determinados usos. En el caso de la lámina de San Fermín donada en 1715 por don Norberto de Arizcun al ayuntamiento de Pamplona, parece que el regimiento de la ciudad la consideró como la «oficial», al comunicar a los impresores de la ciudad que siempre que fuesen a sacar retrato del patrón no usasen otra lámina. Más tarde, la propia ciudad costeó en 1765 otra lámina abierta por el zaragozano José Lamarca que no debió gustar demasiado, ya que a fines del siglo xviii se tomaba el acuerdo de iniciar gestiones en la villa y corte para mandar abrir otra más acorde con los nuevos gustos, que no sabemos si se llevó a cabo. La ciudad de Tudela contaba con excelentes grabados que se estampaban con la lámina abierta por Mateo González en torno a 1785, con los que se cumplimentaba a numerosas autoridades. Según Pérez de Laborda, era costumbre que el ayuntamiento repartiese anualmente la víspera de la patrona Santa Ana 116 estampas, distribuidas de la siguiente forma, 12 para el obispo, 50 para el cabildo, 6 a cada uno de los alcaldes, otras para los regidores, secretario y otras autoridades hasta completar la citada cantidad[164].

LOS USOS

La mayor parte de las personas que adquirían de un modo u otro estas estampas lo hacían para su **devoción particular**, como hemos visto anteriormente en el caso general de toda España. Su destino era el de colgarse de las paredes

163 Itúrbide Díaz, J., *Escribir e imprimir. El libro en el Reino de Navarra en el siglo xviii*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, pp. 402-403.

164 Sáinz y Pérez de Laborda, M., *Apuntes tudelanos*, vol. I, Tudela, s/n, 1969, p. 444.

de la casa, ponerse en la cabecera de la cama, guardarlas en los libros de oraciones o llevarlas colgadas al cuello. En las novenas y los libros de las historias de las imágenes y sus milagros, se hace siempre alusión al valor de las estampas como recuerdo de la visita a un santuario y como objeto de devoción, oración o reflexión[165].

Las referencias en los textos literarios sobre la relación del fiel y la estampa son abundantes. Portús y Vega han estudiado lo que significaba «mirar» y la percepción más compleja del «ver» y finalmente «contemplar», que constituía un paso adelante y comportaba un ingrediente intelectual y un factor de carácter emotivo[166]. En muchos casos de allí se pasaba a reflexionar y tener experiencias con aquellas imágenes en papel. El papel de intermediario entre el fiel y la divinidad se verá acrecentado por las indulgencias que la mayor parte de ellas poseían. En este aspecto y en relación con las estampas de la Virgen del Camino, Nuestra Señora de Ujué o San Jerónimo, hemos localizado importantes testimonios de correspondencia entre quienes habían ordenado hacer las estampas y numerosísimos obispos y arzobispos en aras a la concesión de indulgencias y gracias por rezar ante las estampas. En unas ocasiones tomaron la iniciativa personas devotas particulares y a la vez influyentes, como Jerónimo Iñiguez para la Virgen de Ujué o San Jerónimo, y Manuel Ramón García Herreros en el caso de la Virgen del Camino, en 1776. En otras lo hicieron los responsables de los santuarios en convivencia con clérigos de la Corte, como ocurrió con la Virgen del Puy entre 1796 y 1797. El procedimiento siempre el mismo, una carta enviada a obispos, arzobispos y cardenales para que remitiesen sus gracias e indulgencias que luego se sumaban y el cómputo total se colocaba grabado al pie de la estampa, como un elemento más en la inscripción.

La visión y contemplación de las estampas producía alegría y recreo y, por supuesto, recordaban a los fieles el ejemplo de las virtudes de los allí representados. San Juan de Dios las denominaba «*despertadores de nuestra alma*»[167] por tal motivo y porque sin lugar a dudas por ser un medio visual servía para promover la religión, sus dogmas y sus prácticas. El carácter beneficioso y agradable a partir de su contemplación lo refiere el biógrafo de la fundadora del Carmelo pamplonés, Catalina de Cristo, que cuenta cómo «*alegróse en extremo*» cuando halló por casualidad una imagen de la Virgen en papel[168].

Acaparar estampas y a veces regalarlas debió ser algo más usual de lo que pudiera parecer. Tenemos el testimonio de lo acaecido a comienzos del siglo XVII en las Carmelitas Descalzas de Pamplona. En aquel palomar de Santa Teresa encontramos especiales referencias y relaciones con el mundo de la ilustración del libro y la estampa. En primer lugar, hemos de recordar que allí vivió en aquellos momentos Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont), que mantuvo una correspondencia con religiosos de su Orden, destinados en distintas partes de Europa, así como con otros prohombres de la política y la Iglesia, demandándoles en muchos casos estampas con las que formó un grueso volumen. Entre las personalidades que le enviaron grabados destacaremos al Padre Domingo de Jesús María (Calatayud, 1559-Viena, 1630) que pasó a Italia en 1604, ocupando el generalato de la Congregación italiana, en 1617, la Madre Inés de Jesús (Tapia), prima de Santa Teresa y priora de Medina del Campo y Palencia, don Guillén de San Clemente, embajador de España en Praga desde 1581 hasta su muerte en 1606, el obispo de Tarazona y confesor de Santa Teresa fray Diego de Yepes, la Madre Ana de San Bartolomé, priora de Bruselas y Amberes y el Padre

165 Alarcón Román, C., *op. cit.*, pp. 274-276.
166 Portús, J. y Vega, J., *La estampa religiosa…, op. cit.*, p. 223.
167 *Ibid.*, p. 213.
168 *Ibid.*, p. 214.

Gracián de la Madre de Dios, confesor de Santa Teresa[169].

Leonor, poco antes de fallecer en Pamplona en 1620, refiere Lanuza que estaba muy consumida por las enfermedades y apenas sin fuerzas, aunque se dio cuenta del trance final de su vida y se pudo despedir «*de las personas de su obligación, con enviarles unas estampas de Santa Teresa, y escrito a la vuelta: Misericordia; porque se acordasen de pedirla por ella a nuestro Señor. Lo mismo hizo en todos los conventos de religiosas de Pamplona*...»[170].

El **agradecimiento** o celebración de un grado académico también se documenta en algún caso. Concretamente en el de la apertura de la plancha de Santo Tomás de Aquino por parte de don Raimundo Iñiguez de Beorlegui, con motivo de haber obtenido el bachillerato en artes. En la inscripción de la estampa figuran las tres D, indican el *donat, dat, dicat* (da, ofrece, dedica) propias de las dedicatorias de libros y otros dádivas sobresalientes. Se trata del único ejemplo que hemos podido localizar referente a la apertura de una lámina con motivo de una graduación. El autor de la plancha es uno de los plateros de la dinastía Beramendi, posiblemente Manuel. Al donante lo podemos identificar con Ramón Íñiguez de Beortegui que fue rector en la Universidad de Salamanca entre 1745 y 1746[171] y que figura como Raimundo Íñiguez de Beortegui y autor del sermón fúnebre de Felipe V en 1746 en aquella ciudad, si bien en el texto dice «*Oratio funebris in solemnibus exequiis quas in piissimam insignis sui benefactoris Philippi Quinti... gratissimamque memoriam salmanticensis academia regio celebravit apparatu habita a magnifico ejusdem academiae rectore D. Raimundo Iniguez a Beortegui*»[172]. Ramón llegaría a ocupar un puesto de oidor en el Consejo Real de Navarra entre 1776 y 1801[173]. El nombre de Ramón y Raimundo por tanto conviven, utilizando el *Raimundus-Raimundo*, en latín y Ramón en castellano, y se debe tratar del mismo personaje nacido en Pamplona en 1727, hijo de Juan Miguel y Fausta Bergera[174] y hermano de José Joaquín Íñiguez de Beortegui, que probó nobleza en 1747[175]. La plancha abierta a fines de los treinta o comienzos de los cuarenta del siglo XVIII, también se aprovechó para ilustrar alguna tesis de grados como la de Manuel Ángel de Vidarte Solchaga, en la Universidad de Santiago de Pamplona, estampada por Pascual Ibáñez en 1771.

También se utilizaron para divulgar las virtudes de aquellos bienaventurados cuyas causas estaban introducidas o se deseaban incoar en aras a llegar a los altares. En el caso de San Francisco Javier, si hubo matrices en Navarra, no las conocemos. Sí que ha llegado algún ejemplar tempranísimo con su «*wundervita*» o vida admirable, concretamente una estampa realizada en Roma por Jacobus Laurus en 1600 y conservada en las Carmelitas Descalzas de Pamplona.

Más tarde si que se realizaron estampas del hermano carmelita descalzo Juan de Jesús San Joaquín (1590-1669), responsable de la extensión del culto a la Virgen de las Maravillas de

169 Fernández Gracia, R., *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano. La colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont)*, Pamplona, I. G. Castuera, 2004.

170 Portús, J. y Vega, J., *La estampa religiosa..., op. cit.*, p. 443.

171 «Relación nominal de los rectores de esta universidad», en *Memoria acerca del estado de la enseñanza en la Universidad literaria de Salamanca durante el curso de 1877 a 1878 y Datos Estadísticos*, Salamanca, Imprenta y Librería de D. Sebastián Cerezo, 1878, p. 33.

172 Íñiguez, R., *Expression breve del grave sentimiento, con que la Universidad de Salamanca lamentò la muerte de su mui amado Monarca D. Phelipe Quinto el animoso... / sale a luz de orden de la misma Universidad, siendo comissarios, los señores RR. P. M. Fr. Pedro de Prado, del Orden de Nra. Sra. del Carmen de Observancia*, Salamanca, Eugenio García de Honorato, 1747. Ejemplar en la Real Biblioteca de Palacio Real, Signatura III/6552 (2).

173 Sesé Alegre, J. M. y Martínez Arce, M. D., «Algunas precisiones sobre la provisión del virreinato de Navarra en los siglos XVII y XVIII. Papel desempeñado por los miembros del Consejo Real», *Príncipe de Viana* núm. 203 (1994), p. 576.

174 Erdozáin Gaztelu, A., *Linajes de Navarra con escudos de armas*, vol. V, s/l, Mogrobejo-Zabala, 1995, p. 79.

175 Huarte y Jáuregui, J. M. de y Rújula Y Ochotorena, J. de, *Nobiliario del Reino de Navarra..., op. cit.*, p. 321.

las Agustinas Recoletas y, sobre todo de la de San Joaquín, en este caso a nivel nacional. Su vida y fenómenos milagrosos y extraordinarios se popularizaron al poco de fallecer por haberse llevado a la imprenta en 1684, y desde entonces hasta hace un siglo reeditada una vez tras otra. Precisamente para acompañar la edición pamplonesa de 1753, fray José de San Juan de la Cruz hizo una plancha con la que se tiraron como estampas sueltas.

Hasta aquí el uso pasivo de las estampas, pero existe una **utilización activa** de ellas, cuando se utilizan para ganar indulgencias, para conseguir curaciones o protagonizar milagros y fenómenos extraordinarios o hacer cuestación para grandes proyectos artísticos.

Un caso conocemos en la Pamplona de la primera mitad del siglo XVII en que una estampa llegó a hablar en el convento de las Carmelitas Descalzas. En aquella clausura, entonces ubicada junto a la Plaza del Castillo, el cronista Lanuza en la biografía de la Madre Francisca del Santísimo Sacramento, famosa por sus visiones del purgatorio, relata un hecho prodigioso que tuvo como protagonista a una estampa y a la citada religiosa, así:

> «*De esta manera maceraba su cuerpo esta valerosa Amazona Carmelita; y con mayores afectos, desde que estando una vez en sus santos ejercicios, mirando contemplativa y amorosamente una estampa de la coronación de espinas que tenía en su breviario, considerando ser ella la causa de que estuviera así, muy enternecida de verlo entre los sayones, le dijo como respondiéndole la Santa Imagen de Cristo: Tú eres la causa. Quedando después en el papel con los labios apartados, en acción de hablar; y de esta prenda tan preciosa y digna de estimación, se hizo dueño su confesor, más justo fuera que la hubiera colocado donde se supiera Della para venerarla*»[176].

Respecto a este último uso como **talismán** de algunas estampas, poseemos noticias de milagros acaecidos con alguna de ellas, en un contexto imbuido de maravillosismo, en una sociedad ansiosa de fenómenos extraordinarios, que vivió un clima de gran excitación religiosa[177].

El Padre Villerino, cronista de las Agustinas Recoletas refiere el caso de una estampa de Santo Tomás de Villanueva, que hizo un portentoso milagro con la superiora y fundadora del convento de Pamplona, la Madre María Josefa de San Francisco (Elejalde Idiáquez) que ocupó el priorato entre 1637 y 1665[178]. Así lo expresa: «*Estando con un flujo de sangre, nacido del lugar de una muela que le habían sacado, desahuciada de la vida, por haber agotado ya los remedios el arte. A tiempo de este aprieto, le pusieron sobre la cabeza una estampa del santo y sin haber distinción entre aplicársela y cesar el flujo, se vio libre del peligro y tan sana, como si en él no se hubiera visto*»[179]. La citada estampa la conservaban las religiosas cuando escribía el citado Padre Villerino esas líneas, allá por 1690. Además añade otro suceso milagroso ocurrido con el mismo procedimiento y con la misma imagen en papel y lo refiere así: «*Sucedió después de esto que un caballero de la ciudad de Pamplona se halló con un hijo desahuciado. Dio cuenta a las Madres del fracaso, para que lo encomendasen a Dios y la Venerable Madre, le envió la misma estampa que había sido vena por donde se le había comunicado la salud a ella; y apenas tocaron con ella al caballero joven y se la dieron a adorar, cuando se vio libre del peligro en que estaba y restituido a su prístina sanidad*»[180]. Si tenemos en cuenta que la Madre María Josefa

176 Portús, J. y Vega, J., *La estampa religiosa…*, *op. cit.*, p. 532.

177 Carrasco, R., «Milagrero siglo XVII», *Estudios de Historia Social*, núms. 36-36 (1986), pp. 401-422.

178 Sáenz Ruiz de Olalde, J. L., *Monasterio de Agustinas Recoletas de Pamplona. Tres siglos de historia*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, p. 649.

179 Villerino, A. de, *Esclarecido solar de las Religiosas Recoletas de Nuestro Padre San Agustín y vidas de las Insignes hijas de sus conventos*, Madrid, Imprenta de Bernardo Villa-Diego, 1690, p. 461.

180 *Ibid.*, p. 461.

de San Francisco falleció en 1675, este suceso habría sido anterior a ese año.

Uno de los más sonados fue la curación milagrosa mediante una estampa de la Virgen de las Maravillas, en la ciudad de Vitoria en 1748 de una religiosa del convento de Santa Clara llamada Sor María Gabriela de San Joaquín Argaiz, que llevaba varios años gravemente enferma. El envío por parte de las Agustinas Recoletas de Pamplona a iniciativa de una de sus religiosas, tía suya, de una estampa de la Virgen de las Maravillas proporcionó a la monja clarisa la curación de sus viejas dolencias. En el archivo del convento de Pamplona se guarda el expediente y la información del milagro acaecido por intercesión de la Virgen de las Maravillas, con declaraciones de médicos, uno de los cuales afirma «*cansados ya de recetar remedios.. tuvimos el afecto por incurable y cesamos la aplicación de todos ellos... pero ya que no quería Dios que curase esta señora con los remedios humanos, dispuso Su Majestad el que se encomendase diversas a Nuestra Señora de las Maravillas y el mismo día que recibió el retrato que la enviaron de Pamplona... tuvo la novedad... No hallamos razón alguna física ni médica a qué atribuir esta cesación repentina de males... Nos parecía temeridad buscarlas en lo humano. Confesamos pues con humildad y reverencia deberse a la poderosa intercesión de Nuestra Señora de las Maravillas, a quien rogamos nos tenga bajo su protección*»[181]. Otro médico, titular de la ciudad de Vitoria insiste en parecidos términos en su declaración, aunque da algún detalle más sobre el grabado cuando afirma «*le llegó por el correo carta del convento de Pamplona, en la que venía inclusa una estampa de Nuestra Señora de las Maravillas, la cual la aplicó con viva fe a su pecho y luego al instante mirum dictus sintió tal júbilo y mutación en su cuerpo*»[182].

Poseemos otros testimonios de la utilización de estampas de manera activa en la Pamplona dieciochesca. Sirvan de ejemplo los hechos que se narran en la historia de la Virgen de Soterraña, venerada en Santa María de Nieva y en otros muchos lugares, como dominicos de Pamplona. Según esas noticias, en 1732 y 1733, sendas estampas de la citada advocación de la Virgen hicieron cesar importantes incendios declarados en el molino de la pólvora y en un horno[183]. Las estampas a las que se alude serían de las que se realizaban en Nieva y recibieron un privilegio real en 1733 sobre el monopolio de estampas y medallas de la Soterraña. El texto más rico en detalles sobre aquellos prodigios es el del prior del convento de dominicos de Pamplona el Padre Barcáiztegui que publicó la historia de la Soterraña y su novena en Pamplona en 1733[184]. Respecto al incendio de 1732, el Padre Antonio Miguel Yurami afirma que «*habiéndose quemado gran parte de la fábrica, llegó el fuego a la pared en que estaba una estampa de esa Señora y cesó y luego el incendio, quedando la estampa colgada de un madero echo carbón y sin tocarla el fuego*»[185]. Barcáiztegui afirma al tratar de la especial veneración en la capital navarra de los retratos de la Virgen de Soterraña: «*Así se experimentó en esta ciudad de Pamplona el día diez de noviembre de el año pasado de mil setecientos y treinta y dos, cuando en el incendió de la casa de la pólvora, quedó ilesa de la voraces llamas una estampa de papel de esta Divina Señora, habiéndose abrasado otras que estaban junto a ella, y para que perpetuamente conste la verdad de este prodigio se tomó por testimonio*»[186]. Éste lo suscribió ante notario Fran-

181 Archivo de las Agustinas Recoletas de Pamplona, caja 2, 11/10.

182 *Ibid*.

183 Yurami, A. M., *Historia de la aparición de la taumaturga ymagen de Nuestra Señora la Soterraña de Nieva*. Transcripción y notas de Antonio Sánchez Sierra, Madrid, 1995, p. 129. En esta relación se confunden los años de los citados incendios porque se datan en 1752 y 1753.

184 Barcáiztegui, A. de, *Historia de la aparición milagrosa de la Imagen de N. Señora de la SOTERRAÑA de Nieva y Novena para implorar su auxilio*, Pamplona, Francisco Picart, 1733.

185 Yurami, A. M., *Historia de la aparición de la taumaturga..., op. cit.*, p. 129.

186 Barcáiztegui, A. de, *Historia de la aparición milagrosa..., op. cit.*, pp. 70-71.


Virgen de Soterraña en estampación en seda y con trabajos artesanales del siglo XVIII.

cisco de Zabalza, sobrestante de los laborantes del molino, junto al carpintero y cerrajero del mismo establecimiento, con numerosos detalles, afirmando que:

> «*sin embargo de que se quemaron dos estampas de papel, la una de N. Sra. Del Camino, que se venera en esta ciudad, en la Parroquial de San Saturnino y tenía a los lados las dos Imágenes de este Santo y la de San Fermin Patronos, aquel de este Ciudad y este de todo este Reyno, y de que se quemó también otra Imagen de papel de Santa Bárbara que había en la pared misma, se advirtió y vio después de apagado el incendio... Que una estampa de papel con marco de pino de N. Sra. de la Soterraña que se venera en el Real Convento de Santa Maria de Nieva que había en dicha pared y en medio de las dos referidas de N. Sra. de el Camino y Sta. Bárbara estaba ilesa y sin señal alguna de fuego ni de humo, no obstante de que no tenía cristal ni otra cosa que pudiese defenderla de aquel incendio y de que se quemó el bramante o cuerda de que estaba colgada en un clavo y se halló sostenida de otro que tenía a la parte de abajo*»[187].

El suceso hizo crecer la devoción entre numerosos pamploneses, por lo que varios nobles fundaron la cofradía y trajeron la imagen de bulto para venerar en los dominicos. Al año siguiente, en 1733, tuvo lugar la explosión del citado molino de la pólvora que produjo grandes desperfectos en la catedral y sus vidrieras. El Padre Yurami afirma al respecto que «*un caballero muy devoto de María Santísima de Nieva condolido de la desgracia... tomando una estampa suya la arrojó al fuego... y cesó el incendio, y lo que es más prodigioso, habiendo estado la estampa mucho tiempo entre las voraces llamas salió intacta... de lo que todos quedaron admirados...*»[188]. El Padre Barcáiztegui, más próximo a los hechos en todos los sentidos escribe en el mismo año de 1733 que «*Otro singular prodigio con la misma estampa de la Virgen a quien el día diez de noviembre veneró el fuego. Porque quedó libre también en otro mayor y formidable incendio, que en la misma casa de la pólvora hubo el día diez y siete de marzo de este presente año; que por ser tan estupendo y ceder en tanta gloria de MARIA SSa. de Nieva sea tenido también para eterna memoria*»[189]. En este caso, también el notario recogió el testimonio fehaciente del fallecimiento de tres hombres quemados y abrasados y otros maltratados, llamando la atención la presencia de la estampa «*sin tizne, ni señal de haberle arrimado el fuego*» con su marco blanco nuevo e intacto pendiente de un clavo en un trozo de pilar[190].

Al narrar el mismo Padre Barcáiztegui otros prodigios de la Virgen de Soterraña, aporta otros dos casos en que las estampas tuvieron el protagonismo. El primero lo documenta el diecinueve de abril de 1733 y lo aportó Miguel Fermín de Huarte, teniente de justicia del regimiento pamplonés. Por su oficio acudió el citado día al incendio del horno de Alamber en que habitaba Miguel Saturnino de Azparren y a donde llegó don Pedro Fermín Goyeneche entregándole un papel doblado:

> «*como en una cuartilla poco más, diciéndole echase aquella estampa que en él se hallaba a la voracidad de el fuego, y habiéndola abierto dicho Huarte reparó que en dicho papel estaba estampada la Imagen de N. Sra. de la Soterraña de Nieva, y habiéndola vuelto a doblar, la entrego a uno de los hombres que se hallaban llevando agua para apagar dicho incendio, para que este la echase al fuego, quien lo ejecutó así en presencia de dicho Huarte y después de haberse acabado el fuego, al dia inmediato, hallándose diferentes personas sacando el escombro de el horno que se había quemado, hallaron entre él dicha Estampa de N. Sra. de Nieva y quien la levantó o sacó de dicho escombro la dio aquella a un hermano de el Sr. Marqués de Besolla*»[191].

187 *Ibid.*, p. 74.
188 Yurami, A. M., *op. cit.*, p. 129.
189 Barcáiztegui, A. de, *op. cit.*, pp. 77-78.
190 *Ibid.*, pp. 78-83.
191 *Ibid.*, pp. 85-86.

Aporta testimonios de los nombrados en aquel documento. Respecto al otro suceso milagroso, lo data en el Almagacen de Ulza, a tres cuartos de legua de Pamplona. En este caso una estampa salió por los aires y se recuperó intacta después de un gran temporal y tormenta[192]. El texto dice que se halló en una pequeña cuesta junto al río y en el suelo, con la parte impresa hacia arriba, observando que «*no solo no estaba mojada, pero ni tenía señal de haber estado al agua*»[193].

No podían faltar algunos ejemplos en relación con las imágenes de San Antón en aras a sofocar grandes incendios. En el libro sobre el santo publicado en la capital navarra en 1716 por el comendador de su convento en la ciudad, Manuel Liñán, se afirma que en todos los conventos de los antonianos se le tenía como especial protector, asegurando que estaba acreditado haber apagado «*voraces incendios de innumerables edificios, valiéndose sus devotos con estampas y retratos puestos a la vista de el fuego, y se ha visto infinitas veces, milagrosamente quedar atajado y no pasar adelante con su voracidad*»[194].

Entre los ejemplos que agrega, destaca uno que tuvo lugar en la capital de la Ribera, de donde era natural el mencionado Liñán. Así describe el suceso:

> «*En la Nobilísima ciudad de Tudela, mi madre amantísima, en un barrio que llaman comúnmente la calle Serralta, pocos años ha, se prendió fuego en una casa y tomó tanto cuerpo que empezaron a arder las casas de alado, y habiendo acudido muchísima gente, y viendo que no lo podían pagar, acordaron de valerse del patrocinio de mi P. S. Antonio. Concurrió al tiempo el Religioso que llevaba el Santo para recoger limosna por la Ciudad, y aviendo echado en el fuego una Estampa del Santo que llevaba deso de repente dicho fuego con admiración grande de todos los circundantes*»[195].

En el caso de las estampas del Corazón de Jesús, merece nuestra atención lo temprano de las fechas en que se hacen grabados en la capital navarra para **impulsar la nueva devoción**, en los inicios del culto al Sagrado Corazón. Cabe recordar al respecto que el Padre Hoyos, uno de los pilares en la extensión de su culto, tras observar el éxito del libro *El tesoro escondido* en 1735, «*discurrió otro medio mas sencillo y mucho mas eficaz, por cuanto entraba mas por los ojos y servía aun mas para aquellos que no supieran leer... Hizo traer de Roma gran cantidad de estampas del Sagrado Corazón de Jesús y una hermosa lámina para reimprimirlas en España*»[196]. El testimonio habla por sí solo sobre el valor de la imágenes para el pueblo fiel de aquella España del Siglo de las Luces. Las estampas las recibieron rápidamente desde los reyes «*que las recibieron con la mayor veneración y aprecio*»[197] de manos del duque de Granada de Ega, hasta las gentes sencillas. El jesuita navarro P. Calatayud escribía en 1735 que «*las estampas se reparten como pan bendito*» y el P. Hoyos «*he hecho cuantas diligencias son dables para las estampas, pero no ha quedado una siquiera en mi poder ni de venta en casa del mercader, lo siento... y lo pero es que no hay entre todos los impresores quien me quiera tirar algunas 300 o más que yo necesitaba*»[198]. En Navarra, tierra del citado P. Calatayud y lugar de residencia del P. Loyola, otro adalid en la difusión del nuevo culto, desde la basílica de San Ignacio en el corazón de Pamplona se distribuyeron numerosos grabados estampados con diversas láminas entre las que destaca la que abrió una impor-

192 *Ibid.*, pp. 88-91.

193 *Ibid.*, p. 91.

194 Liñán, M. de, *Vida y milagros de el terror de el infierno y pasmo de penitencia, el gran Padre y Patriarca San Antonio Abad*, Pamplona, Francisco Picart, 1716, p. 296.

195 *Ibid.*, pp. 449-450.

196 Uriarte, J. E., *Principios del reinado del Corazón de Jesús en España*, Madrid, El Mensajero, 1880, p. 236.

197 *Ibid.*, p. 238.

198 *Ibid.*, p. 239.

tantísima lámina en 1737 por Carlos Casanova en la que aparecían junto al Divino Corazón los santos jesuitas.

Otra función clarísima que tuvieron algunos ejemplares de importantes devociones, fue el de servir de **instrumentos de cuestación para hacer una petición o agradecer una dádiva**, regalo o cuantiosa limosna realizada por algún particular que acudía a las estampas como medio de agradecer la deferencia. La costumbre de hacer cuestación con estampas venía de atrás. Recordemos que en 1559 los mayordomos del Hospital de Pamplona se querellaron contra Juan de Aguirre, Martín de Larrondo y otros arrendadores de la administración de la citada institución, sobre los abusos cometidos al repartir imágenes estampadas para obtener más limosnas[199].

El cabildo de la catedral de Pamplona decidía en 1730 enviar al marqués de Castelfuerte una porción de estampas y medallas de la Virgen del Sagrario que acababan de llegar de Roma, como obsequio a un buen mecenas de la iglesia y su titular[200]. Otro tanto hicieron el cabildo tudelano en 1789 con don Pedro de Galarraga, benefactor residente en Filipinas, enviándole «*seis estampas de raso*»[201]. Como agradecimiento, también podemos considerar el regalo de algunas estampas en tafetán que hicieron los canónigos de Roncesvalles al finalizar la Guerra de la Convención y su exilio en la ciudad de Corella, cuyas autoridades «*se ofrecieron a recibir a la bendita y Real Patrona de los Pirineos... y accedieron a que fuera colocada en el nicho o trono del altar mayor de la parroquia principal, que por entonces estaba desocupado, por ser destinado aquel lugar solamente a Nuestra Señora de Araceli y del Villar cuando eran traídas con motivo de las rogativas*»[202].

Los grandes proyectos dieciochescos como las capillas de San Fermín y la Virgen del Camino emplearon a las estampas de ambas advocaciones para requerir de los devotos, con posibles, caudales para su construcción. En cuanto a la de San Fermín, erigida entre 1696 y 1717, tenemos constancia de que una vez construida la capilla, en pleno proceso de barroquización y ornamentación de la misma con numerosas preseas, pinturas, etc., la ciudad dirigió a numerosos prohombres cartas postulatorias. Conocemos los nombres de los destinatarios, incluso el número de estampas entregadas a algunos de ellos. Si alguno de ellos enviaba limosnas se le volvía a remitir otra carta con este texto:

> «*Señor mío. Habiendo recibido los... pesos que vuestra merced, con la generosidad que acostumbra, dio de limosna para el ornato de el altar y capilla de nuestro Santo Patrón el Señor San Fermín, tan correspondiente a la gran devoción y amor con que vuestra merced lo venera, paso a darle a vuestra merced muchas y repetidas gracias por este tan singular beneficio de mi gratitud y reconocimiento, y en señal de ella le remito esas estampas para que vuestra merced, como bienhechor las distribuya entre las personas de su mayor inclinación, dándome muchas ocasiones de servicio en que ejercitar mi segura obediencia*»[203].

Entre los destinatarios de las cartas postulatorias encontramos varios listados. En uno de ellos se indica el número de grabados para adjuntar: a Miguel Pascual de Nieva para que las remitiese con su hermano a Cartagena de Indias, 36 ejemplares; a don Martín de Elizacoechea, 12; a don Juan Miguel Echeverría, 12; a don Francisco Huarte, 12; a don Martín Iribarren, 24; a don Juan Ángel Echeverría, 150; al señor Armendáriz, 12; al señor Cuadrado, 12; a don Pedro Erdara, 12; al señor Colmenares para enviar a Indias 12; al señor Urdániz, 6; a Fermín de Situriz para enviar a Indias 8; a Martín Lasterra para las monjas

199 Archivo General de Navarra. Tribunales Reales, Procesos núm. 86671.

200 Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos de Pamplona Siglo xviii*, vol. vii, Pamplona, 1989, p. 276.

201 Archivo de la catedral de Tudela. Libro de Actas Capitulares 1789-1800, fol. 18.

202 Ibarra, J., *Historia de Roncesvalles...*, *op. cit.*, p. 815.

203 Archivo Municipal de Pamplona. Asuntos Eclesiásticos, leg. 48.

de Calatayud, 20; a los regidores actuales 8; al señor alcalde, regidores, capellán y tesorero, excepto el señor Garisoain, 6 a cada uno, sumando 72. En otro listado se anotan los siguientes, alguno de ellos con la cantidad aportada: don Juan Ignacio Castorena, don Martín Elizacoechea (400 pesos), don Juan Miguel Bertiz, don José Elizalde (100 pesos), don Manuel de Iriarte, don Martín de Zabalza, don Martín de Valencia, don Juan Miguel Echeverría (400 pesos), don Ignacio Michelena, don Miguel de Barrendegui, don Juan Aristorena, don Martín de Iribarren (200 pesos) y don Francisco de Ugarte (400 pesos). Todos esos listados deben de datar de comienzos de la década de los treinta del siglo XVIII, cuando se acometieron proyectos como el trono de plata, los lienzos pintados por Pedro de Rada, bancos, púlpitos y frontales.

Años más tarde, la práctica seguía siendo la misma, como lo prueba el envío de grabados, en este caso bendecidos e indulgenciados por el obispo hasta tierras mexicanas para don Felipe de Iriarte, por haber regalado en 1766 la famosa mitra y báculo[204]. En la correspondiente acta municipal leemos el acuerdo para el envío de «*veinte y cuatro estampas de la lámina mayor de dicho Glorioso Santo, las doce de ellas en raso liso pajizo y las otras doce en papel de marquilla y una docena de librillos de su novenario con sus cubiertas*»[205].

La capilla de la Virgen del Camino de Pamplona, se llevó a cabo entre 1757 y 1776. Los arquitectos llamados para proyectar la capilla fueron una vez más maestros de la Ribera: José Marzal de Tudela y Juan Gómez Gil de Corella; Guipúzcoa: Francisco Ibero, y por supuesto, Pamplona: Juan Lorenzo Catalán y Juan Antonio San Juan, capitán de ingenieros de su majestad siciliana y natural de la ciudad. Los ejecutores del plan fueron Juan Miguel Goyeneta y Fernando Díaz de Jáuregui. La financiación para el gran proyecto fue posible gracias a numerosos medios arbitrados desde la Obrería parroquial, procurando donativos en especie, joyas, dinero o trabajo personal, mandas testamentarias, arbitrios, demandas generales por Pamplona y diversos pueblos, corridas de toros, censales, aportaciones de gremios y hermandades y las cuartas que correspondían al cabildo catedral en 1761, 1762 y 1764. Entre las dádivas solicitadas destacan las que tuvieron como objetivo a personas residentes en la corte madrileña, Cádiz, Puerto de Santa María e Indias, singularmente Nueva España. En todos estos casos, las estampas de la Virgen sirvieron para predisponer más los ánimos de los donantes o para agradecer la cantidad aportada. Veamos algunos casos que hablan *per se*, extraídos de un legajo del archivo parroquial que guarda las cartas originales y copias en tal sentido[206].

El 17 de septiembre de 1757 llegó una carta desde Mazapil remitida por Juan Miguel de Olaga, acusando el recibo de la que la Obrería le había dirigido el 26 de julio de aquel año, haciendo constar que había recibido «*las láminas de tafetán y papel, las que estimo sobremanera y agradezco a vuestras mercedes este favor*». En ella daba cuenta de que el organista don Joaquín Pérez entregaría por su orden 50 pesos «*para ponerle una piedra a mi Madre Santísima del Camino*». José de Imbuluzqueta daba cuenta de la recepción del retrato de la imagen desde el Puerto de Santa María el 19 de marzo de 1758.

A Sebastián de Eslava entonces secretario de estado de Despacho de Guerra, Isidoro Gil de Jaz, Francisco Monreal, José Ignacio Goyeneche, Pedro Fermín Goyeneche y Agustín de Ustárroz se les envió el siguiente texto: «*Señor mío, siendo notoria la gran devoción que todo navarro profesa a la imagen Soberana... nos es preciso recurrir a paisanos poderosos... Y solicite de los navarros que por esos países se hallen. Y para que tenga más eficacia acompañan algunos retratos, por cuyo medio no dudamos tenga vuestra merced cuantas*

204 MOLINS MUGUETA, J. L., «La mitra y báculo dieciochesco de San Fermín», *Diario de Navarra* 7 de julio de 1984, pp. 9-10.

205 Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1762-1766, fols. 243, núm. 42.

206 Archivo Parroquial de San Saturnino, núm. 509. Cartas, copias y originales en que la Obrería pide limosnas a personas que viven fuera de Pamplona.



Virgen del Camino, c. 1730, catedral de Pamplona.



Virgen del Camino por Nicolás Enríquez, 1773, colección particular.

felicidades desea, lo que también suplicamos a dicha Imagen que aquí veneramos».

A don Simón Úriz envían en junio de 1758 unas cuantas estampas, advirtiéndole que las que sobrasen las debía distribuir «*entre los paisanos, ejercitándolos para que contribuyan a la obra*». En julio del mismo año escribía desde Cádiz Simón Babil de Úriz dando cuenta de las cuatro estampas que le habían entregado, quedaban en su poder «*para estimular con ellas a las personas a quienes las entregare*». No podía faltar en la lista don Roque Aguado que se excusó de colaborar hasta que saliese de cierto empeño en una obra en una de las parroquias de Corella. Desde México remitió carta Joaquín Martín de Jaso disculpándose por no poder enviar los 1.000 pesos que deseaba dar, a la vez que informaba de haber pasado las misivas a paisanos residentes de Chiguagua, Zacatecas, Durango, Guanajuato y Puebla, lo que nos confirma una vez más las redes entre los indianos. Otros nombres que aparecen en la correspondencia de 1760 son los de Juan Lucas Lasaga, Jaime de Silva, gobernador de Jaca, Cristóbal Javier de Istúriz, Juan Antonio Berroeta, Martín Azpíroz o Pascual Sorozábal. Una nueva lista nos da cuenta de nuevas solicitudes que se materializarían en sus cartas acompañadas de los grabados. Con destino a México, figuran Juan Iraizoz, Martín José Azpíroz que había residido en Pamplona, Joaquín Jaso, Jacinto Martínez de Aguirre y su hermano, naturales de Artajona, Juan José Fagoaga, Juan Martín de Astiz; hacia Chiguagua salieron misivas para Juan José de Barrendegui, hijo de la parroquia y su esposa María Isabela de Baraya, Miguel y Ramón de Iribarren y Francisco Baztán; con destino a Nueva Guadalajara José Clemente Azcona; hacia Mazapil Juan Lucas Lasaga, Miguel de Lasaga y su criado Miguel de Olaga, antes mencionado. Para Cádiz iban las cartas de Juan Agustín de Uztáriz y el mencionado Simón Babil de Úriz.

Algunas de las estampas remitidas a Nueva España servirían de modelo iconográfico para pinturas. Así se comprueba en el cobre que representa el tema de la Virgen del Camino con San Fermín y San Saturnino, obra del mismo Nicolás Enríquez firmada en 1773, remitido por don Juan Bautista Echeverría, baztanés afincado en Nueva España y dedicado, con éxito a los negocios, que regresó en 1785 vía Galicia y casó en aquel mismo año con Micaela Gastón[207]. Se da la circunstancia de que el pintor mexicano copió un grabado con el mismo tema que se tiró en Pamplona a partir de 1721 en numerosas ocasiones –como el lienzo de la catedral de Pamplona (c. 1730)–, con la salvedad de que se le añadió el escudo baztanés.

Del mismo modo que los grabados servían para excitar la devoción, también sirvieron para reconocer singulares donativos por parte de los Obreros de San Saturnino de Pamplona. Al agradecer al generoso donante de los tíbores don Felipe de Iriarte su regalo en mayo de 1768, le enviaron «*media docena de estampas por no hallar otro medio...*»[208].

Las pequeñas estampas también se dedicaron a **ilustrar impresos** de distinto tipo, especialmente novenas, si bien es cierto que en la mayor parte de los casos son xilografías como las que se hicieron para las sucesivas ediciones de la novena de la Virgen del Camino, editada en Pamplona a mediados del siglo xviii en la imprenta de Rada y reeditada en numerosas ocasiones. Para unas meditaciones sobre los dolores de la Virgen, salida de las prensas pamplonesas de Pascual Ibáñez en 1770[209], se aprovechó una de las planchas calcográficas de las Carmelitas de Lesaca, obra de Mateo González. Un ejem-

207 Andueza Unanua, P., «Virgen del Camino con San Fermín y San Saturnino», *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV Centenario del voto de la ciudad*, Pamplona, Ayuntamiento, 2011, p. 108.

208 Fernández Gracia, R., «Tibor», *Filipinas Puerta de Oriente. De Legazpi a Masalpina*, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 291-293.

209 Urtasun y Narbarte, J., *Maria Dolorosa o Dolores de María explicados en treinta y una meditaciones de sus Santísimos Dolores*, Pamplona Pascual Ibáñez, 1770.

plo tardío de la inclusión de un grabado a buril en una novena lo constituye la de la Virgen de Gracia de Cárcar, editada en Tudela en 1856[210]. Una sencilla estampa reproduce el retablo de su santuario y está firmada por S. Merino.

En un memorial de corte jurídico apareció ocupando todo su frontispicio la estampa de la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona, hacia 1685. La pequeña plancha de la Virgen de Araceli abierta por Gregorio Forman en 1698 fue utilizada por la ciudad de Corella en un pleito impreso contra los de Alfaro en 1720 que se conserva en el Ayuntamiento de Corella[211]. En el frontispicio de un opúsculo editado por los curiales en Pamplona en 1804 se incorporó la pequeña estampa de la Virgen del Camino como «*AVOGADA SOBERANA*» del mismo[212].

Las **patentes** de cofradías, congregaciones u órdenes también incluyeron estampas. El Padre Pérez Goyena incorpora en sus registros algunos ejemplos pero en su mayor parte se trata de pequeños tacos xilográficos. No conocemos grandes ejemplos calcográficos. Entre ellos destacaremos la patente de los franciscanos de 1793 con la Inmaculada, Santa Clara y San Francisco de Asís, obra de Francisco Iturralde[213]. Asimismo, merece especial mención la gran carta de hermandad de las Capuchinas de Tudela. En su archivo pudimos estudiar una gran plancha. La carta de hermandad es un título que expide el superior de una comunidad o cofradía religiosa a favor de quien admite por hermano. No hay que confundirlas con las patentes de hermandad que se otorgaban con el ingreso de cofrades en las diferentes hermandades. Como es sabido, en muchas ocasiones las cartas de hermandad se realizaban con un simple impreso en el que se rellenaba el nombre y la fecha. Sin embargo, en casos no tan abundantes, las comunidades contaban con elegantes impresos en los que se daba cabida a una composición iconográfica. Éste es el caso de la plancha de las Capuchinas con la que se expedirían títulos a finales del siglo xviii en Tudela.

Un último uso de estas estampas iba destinado a la **ilustración de las hojas de tesis de grados o conclusiones académicas**, producto de los grados académicos universitarios, especialmente en el siglo xviii. En dichos documentos impresos, quedaban plasmadas las conclusiones académicas de un grado académico y se han de interpretar como plasmación del aparato y fastuosidad que tenían aquellos actos[214]. Su valor radica, además de la interesante información que proporcionan, en el enorme protagonismo que en ellas cobran las labores artísticas, ya que junto al texto encontramos dos tipos de grabados. Por una parte, el que figura al frente de la dedicatoria, realizado con estampación de planchas metálicas abiertas a buril o aguafuerte y por otra unos cuños con decoraciones vegetales o de otro tipo que orlan las cuatro partes del rectángulo. La belleza y originalidad de este tipo de documentos radica en su complejo proceso creativo, ya que supone someter al papel o al tafetán a sucesivas estampaciones. En primer lugar las tipografías que conforman la orla ornamental. A ello se une la impresión del texto, y la ulterior incorporación de la estampa calcográfica de tipo heráldico, retratístico o devocional. Por lo que respecta al soporte, en su mayor parte se hacían sobre papel,

210 *Novena dedicada a Nuestra Señora de Gracia que se venera en la jurisdicción de la villa de Cárcar, provincia de Navarra*, Tudela, Imprenta Tudelana, 1856.

211 *Por la ciudad de Corella del Reyno de Navarra en el pleyto con la ciudad de Alfaro del Reyno de Castilla sobre que se declare pertenecen à Corella, y que se le adjudiquen las aguas sobradas del Rio Alhama, en los dias, que por no averlas menester, ni poderlas aprovechar Alfaro...*, 1720.

212 *Reglamento y Constituciones del Monte Pio de las Curias Real y Eclesiastica de este Reyno y Obispado en que se pueden ser admitidos abogados y escribanos reales no numerales, sus viudas e hijos pupilos y menores*, Pamplona, Imprenta de la Viuda de Longás, 1804.

213 Fernández Gracia, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*, Pamplona, Eunsa, 2004, pp. 140-142.

214 Barriocanal López, Y., *El grabado compostelano del siglo xviii*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1996, p. 102.



Plancha de la carta de hermandad de las Capuchinas de Tudela, fines del siglo XVIII.

reservando para los receptores más sobresalientes materiales más nobles, como sedas, tafetanes e incluso vitelas, en muy variados colores, destacando sobre todos ellos el amarillo. La estructura básica de las tesis de grado, consiste en un encabezamiento, con el escudo del padrino, el propio, el de la ciudad, el de una orden religiosa, o bien una estampa devocional, en la que el autor se vea, de un modo u otro, identificado, pudiendo ser su santo patrón, el de su localidad natal, o el fundador o protector de la orden a la que pertenece. Muy raramente se sitúan retratos del padrino, o de una personalidad importante de la familia del graduando. En Navarra no hemos localizado ninguna conclusión con retrato. A continuación figura el nombre del mecenas o padrino, quien ha invertido sus erarios en la formación del estudiante. Enfrentado a él figura el nombre del autor de la tesis, bajo el cual se sitúa un texto explicativo de la tesis sustentada, acompañado de las conclusiones principales de la misma. Tras ello, se menciona el nombre del director y la fecha en la que se celebrará la ceremonia, acompañada de las credenciales del presidente del tribunal.

Su realización constituía uno de los trabajos menores de los establecimientos tipográficos. Itúrbide publica un curioso dato que habla de la complejidad de la composición de este tipo de impresos que se data en 1669. En aquel año Martín Gregorio Zabala se quejaba de la mala gestión del taller por parte de su madre Isabel de Labayen a la vez que ponderaba su esfuerzo por reconducir el negocio familiar con encargos como las conclusiones que le encomendaban los jesuitas[215].

Como hemos señalado, en muchas ocasiones, se suelen incorporar temas devocionales, generalmente imágenes de la Virgen en sus diferentes advocaciones, aunque no faltan escudos heráldicos familiares, en el caso de personas ennoblecidas. Por otra parte, hallamos en estas hojas orlas tremendamente decorativas, alrededor del impreso, una serie de motivos vegetales, geométricos o estampados con tacos de madera y estaño. El número de estampaciones solía ser muy corto y entre ellas, se solía tirar alguna en tafetán amarillo o pajizo. Al parecer, existía la costumbre de repartirlas en el mismo acto académico. Sabemos que en la Universidad de Salamanca los ejemplares eran de seda y tafetán hasta que en el reglamento de 1727 se prohibieron las Loables o refrescos que se solían ofrecer a los rectores y consiliarios cuando tomaban posesión de sus oficios, así como a todos los profesores en sus actos de conclusiones, añadiendo que «*no se repartiesen (como se había introducido) conclusiones de raso liso, ni de tafetán, a los arguyentes, ni a los replicantes en los tales actos*»[216].

Conocemos tesis de este tipo con las imágenes de la Trinidad de Erga, las Vírgenes de las Maravillas y del Camino de Pamplona, Zuberoa de Garde, del Rosario y del Carmen de Pamplona. La única que se conserva con la Virgen de las Maravillas en el convento de Agustinas Recoletas, fue impresa y estampada por Antonio Castilla en 1789. En la ermita de Nuestra Señora de Zuberoa de Garde se conservan sendos ejemplares, uno ilustrado con el único grabado calcográfico de la citada advocación que conocemos. Pertenece a la graduación de don Domingo Beltrán de Gayarre[217] que en 1738 envió a la ermita el ejemplar[218]. En la colegiata de Roncesvalles guardan unas conclusiones en papel con

215 Itúrbide Díaz, J., *Los libros de un Reino…*, *op. cit.*, pp. 222-223.

216 Pérez Bayer, F., *Por la libertad de la literatura española*. Estudio preliminar de Antonio Maestre Sanchís, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», Diputación de Alicante, 1991, p. 292 .

217 Posiblemente se refiera al licenciado Domingo Beltrán de Gayarre, sobrino del arcediano don Pascual Beltrán de Gayarre. Era natural de Garde y fue elegido canónigo el 25 de enero de 1743, cuando solo estaba ordenado de menores. En 1756 era oficial principal del obispado. El 19 de marzo de 1778 tomó posesión de la dignidad de enfermero y cuatro meses más tarde de la de arcediano de la Cámara. Falleció el 21 de agosto de 1782. *Vid*. Goñi Gaztambide, J., «La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana* núms. 118-119 (1970), p. 6.

218 Gárriz, J., *La Villa de Garde en el Valle del Roncal. Ensayo de una monografía parroquial*, Pamplona, Casa Editorial G. Huarte, 1923, p. 142.

PIIS ATQUE LONGE RELIGIOSIS PRESBITERIS
ANIMARUM SALUTIS VALDE SOLICITIS
IN NOBILI VALLE DE SALAZAR DISPERTITIS
EAMQUE TUM MORUM PROBITATE, TUM SUORUM
MUNERUM AD-IMPLETIONE EGREGIE ORNANTIBUS
ATQUE IN UNO CÆTU VEL CONFRATERNITATE
SUB ALTISSIMÆ, AC SANCTISSIMÆ TRINITATIS ADVOCATIONE
GRATISSIMA CUM PACE, ET SUMMA ANIMORUM CONJUNCTIONE CONGREGATIS
ET RELIQUIS PARITER NOBILIBUS VIRIS ET CLARIS VIRTUTUM ORNAMENTIS
IN EODEM CÆTU OPPIDO CONSPICUIS





HAS THEOLOGICAS THESES EX ANGELICO DOCTORE DEDUCTAS.

D. O. C. Q.

D. Joannes Hieronymus ab Irigoyen, Seminarii Conciliaris Pompel. Alumnus.



IU OPTAVERAM, VENERANDI SACERDOTES, ALIQUAM MEÆ ERGA VOS REVERENTIÆ SIGNIFICATIONEM vobis, cæterisque simul exhibere, & præclaram, quam de vobis animo præconceptam opinionem habebam, palam, publicèque notam facere. Cum primùm itaque Theologicas has Theses in publicum Certamen proponere decrevi, non mihi diu cogitandum fuit, cujusnam potissimum auspiciis ipsas in lucem ederem; id enim mihi cogitanti illicò vos in mentem meam veniatis, quibus nuncupationem jure meritò deberi intellexi; hoc enim meæ observantiæ signum exigere mihi visa fuere animorum vestrorum Ornamenta, vestra in agendo moderatio, prudentia, ardens boni publici desiderium, cæteræque (ut multa paucis complectar) præclaræ dotes, quibus pulchrè floretis, & ex quibus copiosissima redundare posset oratio mea, nisi & modestia vestra, & hoc angusti scripti genus nimis obstaret: quare ab in Sermonem abstineo, quæ & luce sua fulgent satis, & in omnium vos cognoscentium ore versantur: hoc unum silentio non prætermittam, vestram scilicet animorum concordiam, quam ne unus quidem meritò inficiari poterit, si ei semel dictum sit sodalitatem vestræ notio sub admirabilis, ac Sanctissimæ Trinitatis titulo stabilitæ, quod maximè compertum habebit quicumque noverit, à vobis ferè omnibus in prædicto oppido congregari singulis annis, ibique constituta solemniter concelebrari Sacrum ab Ecclesia Sanctissimæ Trinitati dicatum, alio peculiari pro fratribus defunctis adhibito, parentisque horum officio, pro quibus insuper à singulis sodalibus Sacra quædam offeruntur. Porro omnia vestra promerita, vel me tacente, ipsa Vallis de Salazar, quam tota agendi ratione exornare non sinitis, nominatim designabit. Quod ergo reliquum est, vos etiam, atque etiam rogo, ut hoc meæ benevolentiæ & reverentiæ argumentum in bonum partem accipiatis, has nempe Theologicas Theses, quas propugnandas suscepi, & quas sincero, intimoque animi gaudio vobis offero.

ASSERTIONES THEOLOGICÆ EX D. THOMA DEPROMPTÆ.

I. Lex naturalis non est habitus. *Prima secundæ quæst. 94. art. 1.*
II. Lex naturalis est prorsus immutabilis. *Ead. art. 5.*
III. Omnis lex humana à naturali aliquatenus derivatur. *Ib. q. 95. art. 2.*
IV. Omnis lex humana tum Ecclesiastica, tum Civilis obligat in foro conscientiæ. *Ibid. q. 96. art. 4.*
V. Omnes, qui subduntur potestati, subduntur quoque legibus ab ea latis. *Ead. q. art. 5.*
VI. Licet aliquando ei, qui legi subjectus est, agere præter legis verba. *Ead. q. art. 6.*
VII. Consuetudo potest & legis vim obtinere, & abolere legem, & eam interpretari. *Ibid. quæst. 97. art. 3.*
VIII. Lex vetus imperfecta fuit, sed tamen bona. *Ib. q. 98. art. 1.*
IX. Cæremoniæ veteris legis non habuere vim justificandi. *Ib. q. 103. art. 2.*
X. Cæremoniæ legales à Passione Christi usque ad sufficientem Evangelii promulgationem fuerunt quidem mortuæ, non tamen mortiferæ: sed post sufficientem ejus promulgationem sunt & mortuæ, & mortiferæ. *Ead. q. art. 3. & 4.*

HIS PROPUGNANDIS ADERIT, QUI SUPRA DICAVIT, PRÆSIDE D. D. JOANNE ANGELO A LIZASO, THEOLOGIÆ SACRÆ Cathedræ Moderatore in hoc S. Michaelis Seminario Conciliari. Die 5 Junii anni 1788. *Hyp hora 3*

SUPERIORUM PERMISSU. EX TYPOGRAPHIA JOACHIM A DOMINGO.

Tesis de grados de 1788, con estampa de la Trinidad de Erga de Carlos Casanova.

el grabado de Juan de la Cruz de la Virgen del Camino, correspondientes a José Miguel Erviti, en el Seminario de San Miguel de la capital Navarra (Antonio Castilla, 1785).

El Archivo General de Navarra guarda una tesis de grados en papel impresa en 1746 en la imprenta de Ezquerro que incorpora en el centro de la parte superior un grabado (1732, Juan José de la Cruz) de la imagen de la Virgen del Carmen de los Calzados de Pamplona[219]. Otra que introduce el hermoso grabado de la Virgen del Rosario de los Dominicos de Pamplona, en tafetán amarillo, se mostró en la Exposición sobre Juan de Goyeneche[220], pertenece a la tesis de grados de Juan Francisco Aludan y se tiró en la imprenta pamplonesa de José Longás en 1790. Gracias a ella conocemos el grabado de la Virgen del Rosario de los Dominicos de Pamplona, realizado por Juan de la Cruz.

El profesor Eduardo Morales ha estudiado algunas de ellas, como la perteneciente a Antonio Jesús Claessens, ilustrada con una pequeña imagen grabada de San Antonio y trabajada en la imprenta de Pascual Ibáñez en 1768[221]. Otra del graduando Joaquín Echeverría, pertenece a la tipografía de Antonio Castilla y se defendió en el Seminario Conciliar de San Miguel Arcángel de Pamplona en 1782[222]. La de Juan Jerónimo Irigoyen tuvo lugar en el Seminario Conciliar de Pamplona e incorporó la imagen de la Trinidad de Erga, en 1788 (Joaquín Domingo). El Padre Pérez Goyena da cuenta de otras muchas, entre las que citaremos las de Juan Francisco de Aldana ilustrada con San Luis Gonzaga (imprenta de Benito Cosculluela, 1788)[223] y de Sebastián de Arizcun con Santo Tomás de Aquino (Antonio Castilla, 1757)[224]. Velasco en su estudio sobre el Corazón de Jesús en Navarra recoge la de José Vicente Barreneche, con la imagen del Corazón de Jesús (1746, imprenta de Anchuela)[225]. La imagen de San José en dos versiones de José Lamarca se encuentra en sendas conclusiones pamplonesas de 1759 (Miguel Antonio Domech) y 1775 (Pascual Ibáñez).

Respecto a las que incorporan blasones heráldicos, aunque debieron existir numerosas, hemos localizado varias. Reseñaremos algunas de ellas, ya que este capítulo no es el objetivo de este estudio. A una de ellas, con el escudo del caballero de Santiago don Esteban Echeverría grabado por don Dionisio de Ollo en 1672 ya nos hemos referido al tratar del citado personaje. Otra correspondiente a la defendida en el Seminario de San Miguel de Pamplona por Manuel Ignacio Beasoain y Paulorena en 1779 con las armas del duque de Granada de Ega y conde de Javier, grabadas por Manuel Beramendi, en la imprenta de Benito Cosculluela[226]. Otra que se ilustra con el escudo heráldico de la ciudad de Cascante entre sendas figuras aladas y una guirnalda de elegante diseño, se editó en Zaragoza en 1773. El grabado del escudo está firmado por «*Aguesca*» que ha de corresponder bien a Jerónimo Agüesca, grabador oscense de mediados del siglo XVII o a su hija Teresa que causó gran admiración desde su niñez al trabajar los buriles.

219 Archivo General de Navarra. 13-2/ Fig. Retrato, N. 215.

220 Fernández Gracia, R., «Tesis de grados de Juan Francisco de Alduán e Ibarra», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 270-271.

221 Morales Solchaga, E., «Tesis de grado de Antonio Jesús Claessens», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2006*, Pamplona. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2007, pp. 193-195.

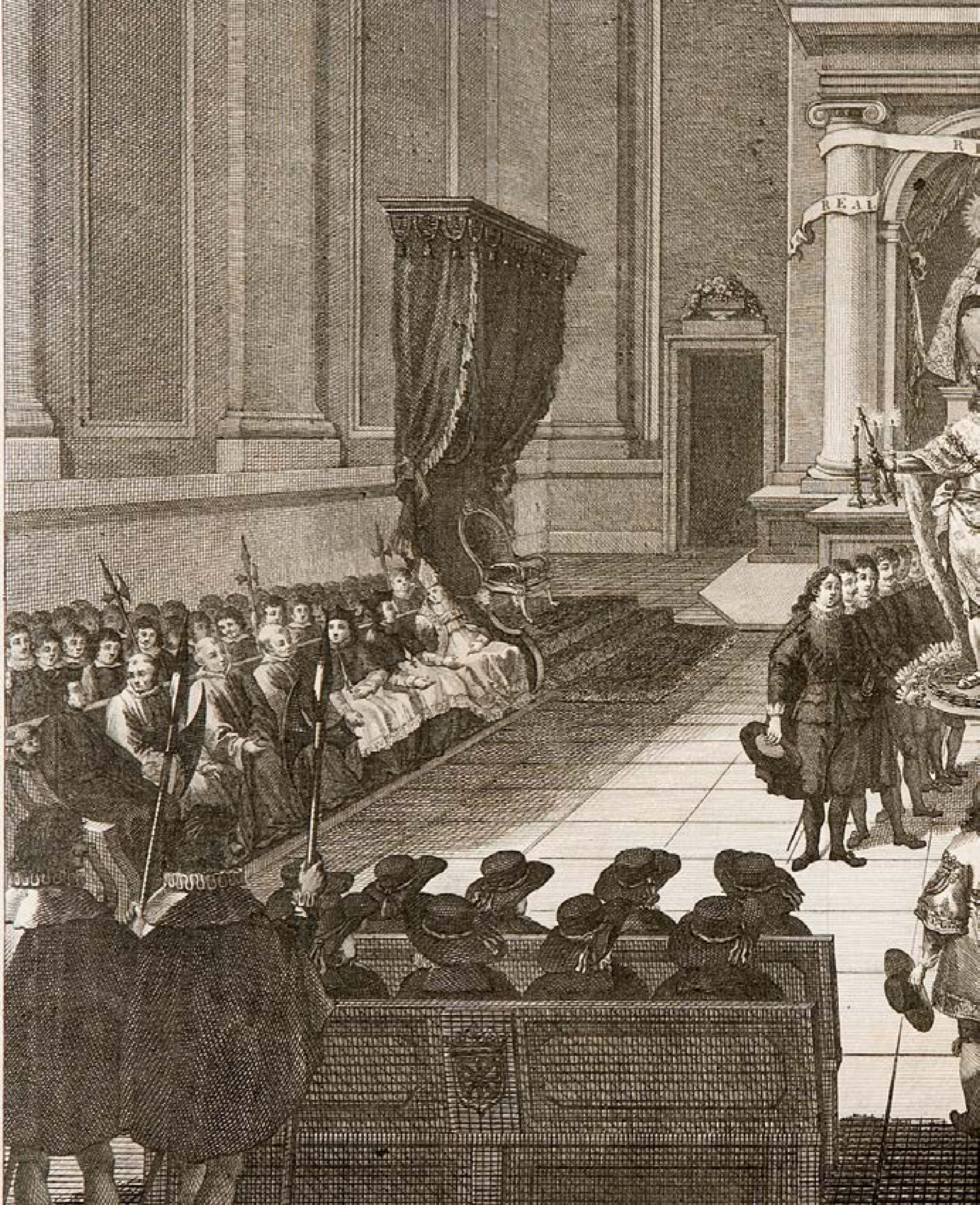
222 Morales Solchaga, E., «Tesis de grado», *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 282-285.

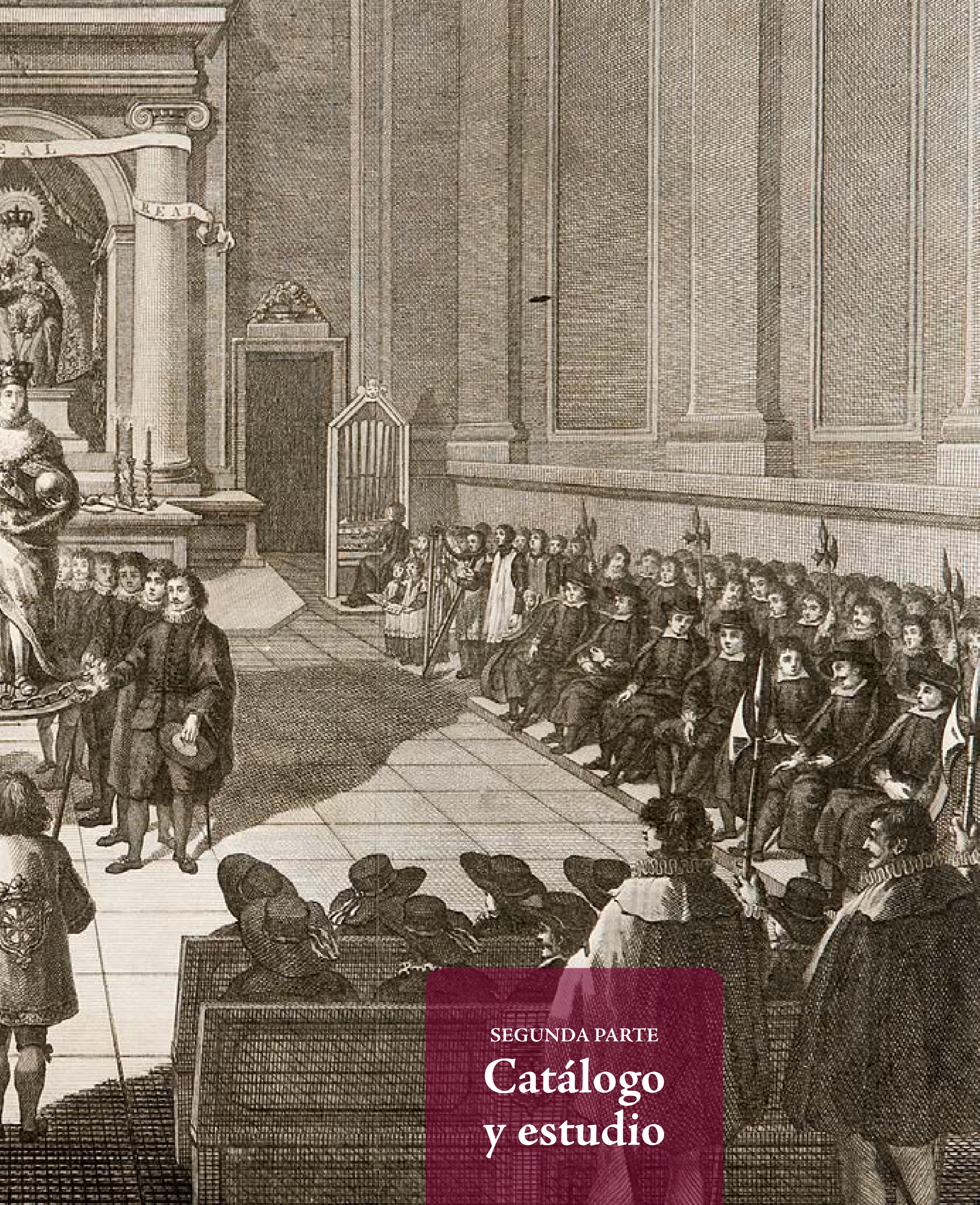
223 Pérez Goyena, A., *Ensayo de bibliografía navarra desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta el año 1910*, vol. IV, Pamplona, Diputación Foral de Navarra. Institución Príncipe de Viana, 1951, p. 592.

224 *Ibid*., p. 107.

225 Velasco, P., *El reinado del Sagrado Corazón de Jesús en Navarra*, Pamplona, Imprenta y Librería de Erasun y Labastida, 1889, pp. 132-134.

226 Morales Solchaga, E., «Tesis de grado», *Fitero..., op. cit.*, pp. 282-285


REAL



SEGUNDA PARTE

Catálogo y estudio


S. ESTANISLAO DE KOSTKA. SAN LUIS GONZAGA.

La Trinidad y Cristo

TRINIDAD DE ERGA

El santuario de la Trinidad de Erga ha conservado secularmente como titular, una de las obras más interesantes de la escultura gótica en Navarra, de la segunda mitad del siglo xiv[1], aunque actualmente se guarda en la parroquia de Aguinaga.

A fines de la década de los treinta del siglo xviii, don Juan de Echalecu mandaba abrir una lámina del icono, según se hace constar en la estampa que se retocó y manipuló más tarde. Echalecu era natural de la localidad de Cía en el valle de Imoz, en tierras de enorme devoción a la Trinidad. Entre 1708 y 1745 en que falleció, fue abad de Zarranz y, entre 1729 y 1745, sirvió la capellanía fundada por el abad de Alcoz don Martín de Echalecu, natural asimismo de Cía[2].

Como en otros casos, la plancha se retocó en numerosas ocasiones, la primera en 1766 en que se pagaron 27 reales y 6 maravedís «*por retocar la lámina de la estampa de la Trinidad y poner las letras de la indulgencia*»[3]. En el citado año se grabó el «1766» en la plancha y, gracias al dato documental y a que la letra de la indulgencia difiere de los tipos de la inscripción original, hemos podido datar algunos grabados realizados con esa plancha en su debida cronología. Más tarde, se retocó al menos en las siguientes ocasiones, 1777, 1790 por el platero Francisco Iturralde que reformó las columnas del retablo para dejar su fuste liso, según la moda clasicista. Otros retalles se documentan en 1793, 1809 y 1870[4].

Compositivamente repite con bastante fidelidad el modelo pétreo medieval que obedece a la variante iconográfica denominada de Trono de Gracia, caracterizada por un Dios Padre sedente sosteniendo al crucificado entre sus piernas y el Espíritu Santo sobre la cruz, entre las cabezas de Padre e Hijo[5]. Sirve de enmarque a la imagen un retablo muy sencillo con un orden de columnas y aletones laterales, destacando la cartela inferior destinada al texto. Las sucesivas intervenciones en la matriz han desfigurado su aspecto original, incluso haciendo desaparecer elementos decorativos. En algunos ejemplares que hemos examinado, aún puede leerse, en el margen inferior derecho, parte del nombre del grabador Carlos Casanova que, aprovechando su estancia en la ciudad de Pamplona por aquellos años, recibiría el encargo.

La inscripción que se lee en los ejemplares que conocemos es la siguiente: «*D. Gaspar de Miranda concedio 40 dias de indulgencia, rezando un Padrenuestro delante de esta santa imagen. Verdadero retrato del misterioso santuario de la*

1 Fernández-Ladreda, C., «Sepulcros e imaginería», *El arte Gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, p. 355.

2 Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos sobre provisión de la abadía de Zarranz y de la capellanía de don Martín de Echalecu C/ 1368, núm. 8 y C/ 1750, núm. 54.

3 Archivo de la Parroquia de Aguinaga. Libro de cuentas de fábrica de la ermita de la Trinidad de Erga 1754-1882, fol. 35v.

4 *Ibid*., fols. 62v., 89v., 96v., 120v. y 159.

5 Germán de Pamplona, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, CSIC, 1970, pp. 89-98.

Cortes de Navarra por Manuel Albuerne, 1815 [76-77].

Plancha del Sagrado Corazón de Jesús con San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, fines del siglo XVIII [78].



Trinidad de Erga por Carlos Casanova, tras el retoque de la plancha de 1766.

Santisima Trinidad de Erga, venerado en el termino de Aguinaga. Abriose a devoción de don Jn. de Echalecu, natural de Cía. Año 1766».

La plancha se utilizó en las conclusiones de Juan Jerónimo Irigoyen en el Seminario Conciliar de Pamplona el año 1788, que se imprimieron y estamparon en el establecimiento pamplonés de Joaquín Domingo.

CON PROFUNDAS RAÍCES MEDIEVALES: EL CRISTO DEL AMPARO DE AIBAR

La plancha para estampar la imagen de esta venerable imagen de gran culto en la comarca, sobre todo en tiempos pasados, se realizó en los primeros años del siglo XIX, entre 1815 y 1829, siendo obispo de Pamplona un hijo de Sada, población muy cercana a Aibar, en donde había arraigo devocional hacia la imagen. Ésta pertenece al estilo gótico y a la tipología de crucificado doloroso, de mediados del siglo XIV. Se le representa no muerto, sino moribundo, y está clasificado dentro del grupo que se denomina como de crucifijos esbeltos en el área navarro-catalano-aragonesa, en dependencia del *Devot Christ* de Perpiñán[6]. En centurias pasadas, la devoción al Santo Cristo del Amparo fue amplia entre los pueblos vecinos y más alejados: Sada, Leache, Gallipienzo, Ayesa, Lerga, Carcastillo, Navardún y Lobera. A comienzos del siglo XVIII, concretamente en 1713, el escultor de Uncastillo Pedro de Arriaga, realizó su retablo con salomónicas por encargo de la cofradía de la Vera Cruz[7]. Desde 1843 se celebra la novena y romería[8], esta última desaparecida a mediados de los setenta del siglo pasado.

Retablo y hornacina con las salomónicas y las figuras de San Juan y María componen la estampa, cuya matriz se conserva en la parroquia y mide 295 x 205 mm. El remate de la hornacina es mixtilíneo, recordando a las tallas barrocas. Dos arañas de plata con sus velas completan la escena en donde es protagonista el Cristo, bastante bien dibujado.

La inscripción que aparece debajo de la imagen reza: «*Verdadero retrato del Santísimo Cristo del amparo que se venera en la capilla de la / parroquia de San Pedro de la Villa de Aibar, el Yl*^{mo} *Senor D*^{n} *Javier Uriz y / Lasaga Obispo de Pamplona concedió 40 días de indulgencia a los que devotamente / rezaren un credo delante de esta Santa Ymagen / Vergara g*^{o}».

Al grabador de la estampa habrá que identificar con Marcos Vergara que abrió otras láminas como la de Santa Felicia y San Guillermo y retocó otras como la de la Virgen del Soto de Caparroso. Su nombre aparece como autor de las planchas de algunos escudos heráldicos estampados en pasaportes, como el que firma en La Habana el capitán general de Cuba don Joaquín de Ezpeleta en un pasaporte de 1838 a favor de Tomás Trueba, vecino de Santander, con el nombre completo: «*Marcos Vergara*»[9]. A la sazón hay que recordar que el citado don Joaquín de Ezpeleta era de familia navarra, su padre había sido virrey de Navarra y él mismo fue diputado por Navarra en 1834-1836, momento en el que pudo encargar la plancha de su escudo heráldico destinado a estampar en los documentos que necesitase, como los pasaportes. Otro pasaporte con escudo también hemos visto en una colección particular, firmado por el mismo maestro –*Marc*^{s} *Vergara*–, que pertenece a don Juan Ruiz de Apodaca y Eliza, conde

6 Fernández-Ladreda, C. y Roldán, F. J., *Santo Cristo del Amparo de Aibar*, s/f; y Fernández-Ladreda, C., «Sepulcros e imaginería», *op. cit.*, pp. 352-353.

7 García Gainza, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. IV*. Merindad de Sangüesa*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1980, p. 20.

8 Ruiz de Oyaga, J., *Tierras de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, pp. 263-268.

9 Vaquerizo Gil, M., *Catálogo de sellos del Archivo Histórico Provincial de Cantabria*, Santander, Diputación Provincial de Cantabria, 1988, p. 111, núm. 131.



Cristo del Amparo de Aibar, por Marcos Vergara (1815-1829).



Plancha del Cristo del Amparo de Aibar, por Marcos Vergara (1815-1829).

de Venadito, en este caso firmado en 1833[10]. El encargo de la plancha con su escudo nobiliario lo pudo hacer el citado personaje cuando ocupó el virreinato de Navarra, entre 1824 y 1826 en Pamplona. La especialización de Marcos Vergara en este tipo de planchas heráldicas no deja lugar a dudas, pues en la Colección Antonio Correa se conservan otros dos pasaportes con las armas Francisco Echezarreta y Olaeta[11], firmado en 1831, y de Blas de Fournas-Labrosse, rubricado en 1832[12].

CRISTO DE LA SANTA CRUZ DE TUDELA

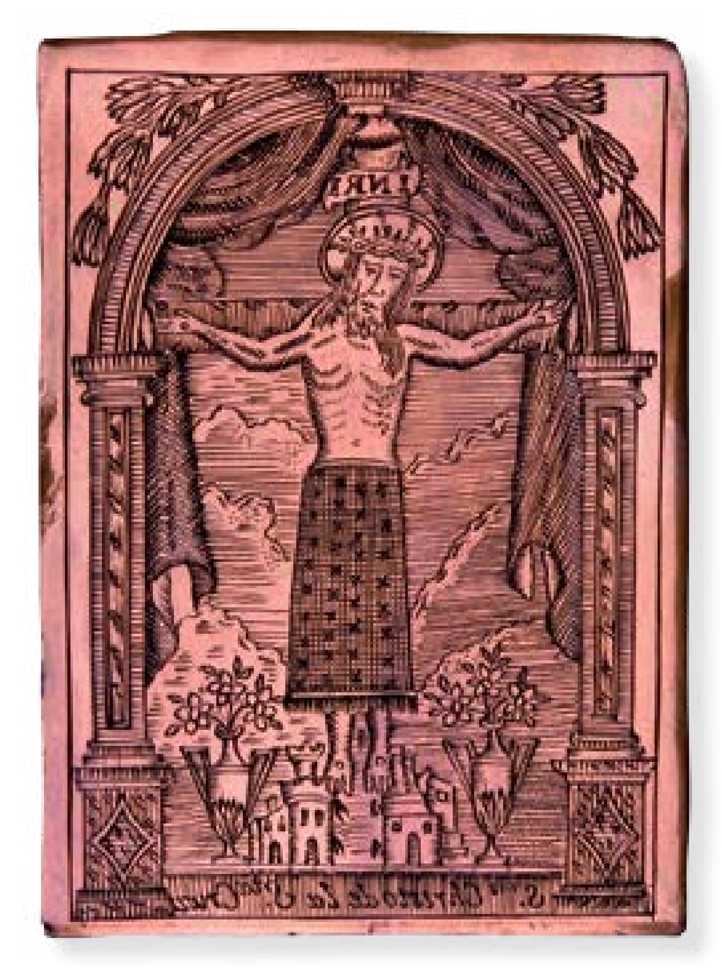
Una de las pequeñas planchas que se conservaba en el convento de Capuchinas de Tudela representaba a un Crucificado con faldellín y llevaba la inscripción: *S^mo^ Christo de la Sta Cruz*». El hecho de estar en Tudela la plancha y haber una ermita dedicada a esa advocación, nos lleva a pensar que la matriz se hizo como imagen devocional y para escapularios del titular de aquel templo.

El citado Cristo tuvo una gran veneración en tiempos pasados e incluso parece que contó con una hermandad propia. En el informe de cofradías elaborado en la segunda mitad del siglo XVIII, se anota acerca de la basílica de la Santa Cruz de Tudela: «*Esta cofradía erigida en una Basílica de la ciudad, no se halla el instrumento, pero se cree fue establecida con real consentimiento y del ordinario eclesiástico porque en las notas se dice que antiguamente se nombraba capitán y otros empleos militares dirigidos a la defensa de la fe. El Prior el deán de su Santa Iglesia y se nombran todos los años dos mayorales, dos procuradores y dos alumbradores*». A continuación agrega notas sobre los fondos de la asociación, lo relativo a entráticos y la basílica a la que juzga «*muy capaz, con cinco altares y sacristía y habitación para los ermitaños, y la imagen de Cristo Crucificado, muy devota y se dice por tradición que estando en gran creciente el río Ebro, vino contra la corriente y paró en el sitio donde está la basílica*». El día de la fiesta, 3 de mayo, había vísperas cantadas con acompañamiento de la capilla de música de la colegiata y misa cantada a la que acudía el cabildo en procesión con la imagen de Santa Elena[13].

En una estadística de 1855, conservada en el Archivo Decanal de la citada ciudad, se indica nada menos que don Rodrigo Ximénez de Rada había autorizado la fundación de la misma y que en los siglos anteriores había sido cofradía militar. En aquellos momentos no se tenía memoria de estatutos escritos y se gobernaba por costumbres consuetudinarias[14]. A los pocos años de la redacción de estas notas, el antiguo edificio del siglo XVII se sustituyó por uno nuevo, inaugurándose en 1859, en otro lugar porque estorbaba para la construcción del ferrocarril[15].

El grabado, cuya huella mide 185 x 65 mm., representa una hornacina de medio punto con guirnaldas de laurel en la zona superior y en su interior a la ciudad de Jerusalén amurallada a los pies del Crucificado, todavía vivo, con cuatro clavos y en un madero rústico sin labrar. A ambos lados del medio punto se recogen unos cortinajes que indican, como en otras ocasiones, que la imagen se velaba durante la mayor parte del tiempo. Un par de floreros realizados con la misma sencillez y aún tosquedad, del resto de la composición, se sitúan a los pies de la imagen, simulando un altar.

10 Real Academia de San Fernando. Calcografía Nacional. Colección Antonio Correa, caja 24, num. 8783.
11 *Ibid.*, caja 24.
12 *Ibid.*, caja 24.
13 Archivo Histórico Nacional. Consejos, leg. 7096. Tudela.
14 Archivo Decanal de Tudela, leg. 220. Estadística de cofradías de 1855.
15 GARCÍA GAINZA, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1980, pp. 359-360.



Plancha del Cristo de la Santa Cruz de Tudela, fines del siglo XVIII.



Cristo de la Santa Cruz de Tudela, fines del siglo XVIII.

EL ÚNICO PASO PROCESIONAL GRABADO: PERALTA, 1788

Frente al gran caudal de estampas con temas marianos y aún de algunos santos, llama la atención la escasez, en tierras navarras, de las que tienen como protagonistas a la segunda persona de la Trinidad, el Dios hecho hombre. En tal panorama, el grabado del Cristo con la cruz a cuestas de Peralta, llama poderosamente la atención por ser el único paso procesional de los siglos del Barroco del que nos ha llegado estampa devocional. Sin embargo, no debió ser el único, ya que el famoso Cristo del Perdón de los Trinitarios, obra de Francisco Díez de Tudanca[16] y de gran devoción en la Pamplona de los siglos del Barroco, tuvo su plancha de estampación que no conocemos sino por una fotografía de la Exposición celebrada en la catedral de Pamplona en 1920, en que se exhibió con otras matrices[17].

Las mejores noticias sobre la imagen y la devoción de la que ha gozado en los siglos pasados en Peralta, nos las proporciona un proceso litigado en el tribunal diocesano de Pamplona en 1843 y 1844[18]. De su contenido se deduce que las imágenes del Cristo y la de la Virgen de la Soledad, se encontraban hasta poco antes de aquellas fechas, en la basílica de la Virgen del Pero, que se derribó después de la primera Guerra Carlista. Las disensiones entre la Junta del Hospital y el Ayuntamiento, por una parte, y la cofradía de la Vera Cruz, por otra, que se arrogaban la posesión de las esculturas, nos dan informaciones sobre el gran culto que suscitaban aquellas imágenes en los hijos de la localidad, particularmente en las fechas de Semana Santa. La cofradía de la Vera Cruz argumentó que había sido ella quien corrió con los gastos de realización de la imagen del Cristo, en 1619, año en que se trajo desde Tudela, así como con los del retablo, su enrejado... etc. No nos cabe duda de que el autor que realizó la pieza fue el afamado Juan de Biniés, autor de los mejores pasos procesionales del primer tercio del siglo XVII en la zona de la Ribera tudelana, como los Crucificados de Cortes, Buñuel, Cintruénigo o el Cristo de la Siembra con la cruz a cuestas de Murchante[19].

La parte contraria, con la opinión de que las esculturas debían ir al Hospital, argumentaba diciendo que no se podía «*ignorar que a costa de un devoto se formó la lámina de la milagrosa imagen del Santo Cristo de la cruz a cuestas y que es la que presenta y tanto los ejemplares que se tiraron, cuanto la matriz u original, se entregaron a la misma junta, la que ha corrido y corre con expenderlos, percibir la limosna que dan por ellos los fieles y expenderla o emplearla en beneficio del Santo Hospital*»[20]. La estampa efectivamente se adjuntó a las diligencias procesales para probar la vinculación de la Junta del Hospital con la imagen. Además de aquel argumento ligado a la realización del grabado, la misma Junta aportó el contenido de la reunión habida el 24 de marzo de 1779, en donde se había acordado «*que respecto hay devoto explicado en que hará el retablo del Santo Cristo de la cruz a cuestas diferente y mejor adorno que el que ahora tiene, en correspondencia de éste, se haga otro retablo uniforme para Nuestra Señora de la Soledad, para mayor culto*»[21].

De estos testimonios y de otros presentados en las diligencias judiciales se desprende que, si bien era cierto que la Cofradía de la Vera

16 Baleztena, I., «Términos del Viejo Pamplona: Trinitarios o Costalapea», *Príncipe de Viana* (1943), p. 511; y García Chico, E., *Documentos para el arte en Castilla*, vol. II, Valladolid, Universidad, Facultad de Historia, 1941, p. 297.

17 *Exposición de Arte Retrospectivo. II Congreso de Estudios Vascos. Avance de Catálogo*, Pamplona, Imprenta y Librería de la Sociedad Española de Papelería, 1920, p. 46.

18 Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos. C/ 3136, núm. 19. Sobre la ubicación definitiva de las imágenes del Cristo con la cruz a cuestas y Nuestra Señora de la Soledad, procedentes de la derruida basílica de Nuestra Señora del Pero.

19 García Gainza, M. C., «Pasos e imágenes procesionales del primer cuarto del siglo XVII», *Boletín del Seminario de Estudios Arte y Arqueología*, tomo 46 (1980), pp. 425-234.

20 Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos. C/ 3136, núm. 19, fol. 57.

21 *Ibid.*, fol. 78.



Cristo de la Cruz a cuestas de Peralta, por José Giraldo, 1788.

Cruz había encargado el paso a comienzos del siglo XVII, no lo era menos que la Junta del Hospital, se había involucrado mucho en su cuidado y extensión devocional. Pese a todo, la escultura fue a parar a la iglesia parroquial, como deseaba la Cofradía de la Vera Cruz y allí se conserva en un retablo a los pies del templo.

Es muy posible que el devoto que deseaba realizar el retablo en 1779, que por cierto parece que no se llevó a efecto, fuese el mismo que costeó la confección de la plancha para estampar los grabados, en 1788. Sobre la identidad del anónimo donante, no podemos sino sospechar que fuese una persona que estuvo muy al tanto de cuanto se hacía en la parroquia de Peralta: caja del órgano, púlpitos, retablos, sobresalientes obras de bordado, etc. Se trata de don Tomás de Marichalar y Martínez de Peralta. Su nombre aparece en cuantas iniciativas se daban en la localidad, particularmente en lo referido al ornato del templo. Él mismo dejó escrito en su segundo testamento, redactado en 1792[22], que había cuidado, como sus antepasados, las cuentas de la primicia de la parroquia, con un interés y celo por todo lo relacionado con el culto divino. El mismo personaje desde su responsabilidad pública como gobernador de justicia de Peralta, destacó como persona del Siglo de las Luces y hombre muy en sintonía con la política ilustrada de reformas por doquier. Quien lea sus bandos para las fiestas de la localidad, la Semana Santa, y otros con motivo de diversos acontecimientos, no podrá sino evocar los grandes principios de reforma que imperaron en la España de Carlos III.

La plancha calcográfica se conserva en la parroquia de Peralta y mide 292 x 203 mm. Su inscripción reza «*Verdadero Retrato de la milagrosa Imagen del Santísimo Christo de la Cruz a cuestas, que / se venera en la Basílica de Ntra. Sra. del Pero extramuros de la Villa de Peralta Reino de / Navarra. Están concedidos por el Exmo. Sr. Nuncio, y varios Illmos Obpos 240 dias de Indulgenª / á todos los fieles que rezaren un Credo ó Padre nuestro delante de esta Imagen o sus Estampas. / Dibuxada y Gravada en Madrid. A expensas y devocion de un especial Devoto. Por Josef Giraldo. 1788*». La figura del Cristo responde a la escultura y se ve que el grabador contó con un buen dibujante que enviaría el original a Madrid para que allí se perfeccionase, según se desprende del texto de la inscripción. La figura del Nazareno aparece coronado de espinas con larga túnica, semicaído, sosteniendo la cruz con el brazo izquierdo y apoyando la mano derecha sobre una roca. Mira la frente como para sostener un diálogo con quien se acerca a rezar ante él. Como marco se figura una caja de retablo con sus pilastras y cubierta por un medio punto. En la parte superior se encuentra la representación del Sagrado Corazón de Jesús entre cabecitas de ángeles, en unos momentos ya ciertamente complicados para aquella iconografía jesuítica. Al respecto, hay que recordar que después del extrañamiento de la Compañía y antes de entregar su iglesia de Madrid a los capellanes de los Reales Estudios de San Isidro, Roda aconsejó quitar las imágenes del Sagrado Corazón, argumentando: *«Este es uno de los puntos que juzgo por mí esenciales para borrar la memoria de esta gente y de sus supersticiones»*[23].

Esta estampa es de los escasos ejemplos en que hemos podido localizar ejemplares con tintas diferentes, además de la negra que era la general por usarse en las imprentas, también en magenta, azul y verde. Como observan Portús y Vega en su estudio, el color fue un elemento importante en la estampa religiosa, tanto en el soporte por los tipos de papel y tela, como en el de la tinta empleada. Sería en el siglo XVIII

22 Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales. Peralta. José Falces Zapata, 1792, núm. 168. Testamento de don Tomás Marichalar, familiar del Santo Oficio y Señor de Zayas y Bascones y doña María de Acedo, su mujer.

23 MESTRE SANCHÍS, A., «Religión y cultura en el siglo XVIII español», en *Historia de la Iglesia en España*, vol. IV, Madrid, BAC, 1979, p. 662.

cuando se generalizó el uso de los colores y muy particularmente en el último tercio de aquella centuria en que se hizo común en obras de cierta envergadura[24]. Respecto al magenta, los citados autores sitúan a ese color por debajo del negro, aunque su uso había caído muchísimo por la vinculación con los libros de uso litúrgico que, como es sabido, se editaban por privilegio en Amberes en los talleres plantinianos.

NAVARRA EN LOS INICIOS DE LA DEVOCIÓN AL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

La devoción al Corazón de Jesús y su difusión en la España del siglo XVIII y promovida por la Compañía de Jesús resulta un hecho incontestable, aunque con anterioridad, el corazón de Cristo acompañase, como atributo, a distintos santos e incluso fuese protagonista de las visiones de otros bienaventurados.

Las primeras representaciones del tema, de amplia elaboración intelectual, fueron estampas sueltas o ilustraciones que acompañaban a libros de célebres jesuitas que estuvieron en la órbita de la gran responsable del culto, Santa Margarita María de Alacoque. A partir de señeros ejemplos, se plasmaron en pintura y escultura numerosas representaciones de la *sagrada víscera*, hasta que la expulsión de los jesuitas, de una parte, y la determinación de la Sagrada Congregación de Ritos de prohibir su exhibición para el culto en los altares, por otra, dejaron obsoleta una iconografía que se desarrolló ampliamente en España a lo largo del segundo tercio del siglo XVIII.

Uno de los trabajos más importantes sobre cuantos habían escrito o tratado del corazón de Cristo lo llevó a cabo un destacadísimo jesuita del Siglo de las Luces, el Padre Francisco Javier Idiáquez, que dedicó su tesis en 1737 al Sagrado Corazón y escribió un amplio tratado bajo el título *Antigüedad de la devoción al costado y Corazón de Jesús, probada por la tradición de los siglos*, que a juicio del Padre Uriarte es «*la más erudita que conocemos sobre el asunto*»[25]. El manuscrito se conserva en el Archivo de Loyola.

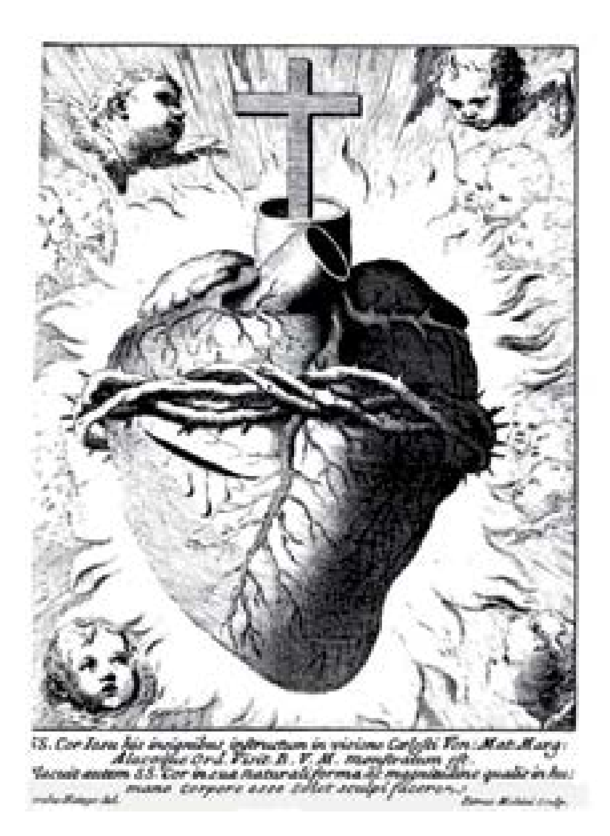
Muchos jesuitas se adhirieron a la nueva devoción, justificándola de muy diferentes formas: el corazón era imprescindible para la vida humana, reloj interior del que dependía la propia existencia, centro en el que se suponía residían sentimientos como la misericordia y, por supuesto, el amor. Por lo tanto, adorar al Corazón de Jesús era, en última esencia, adorar lo místico contra lo racional.

Sin embargo, pese a la propagación rapidísima de la nueva devoción, también hubo un grupo de detractores de este culto. Los obispos de corte rigorista, consideraron aquello como una adoración poco juiciosa, propia del fanatismo religioso que alejaba a los cristianos de la digna ortodoxia, necesaria para el desarrollo de la religión interiorizada y auténtica. Apoyaban estas últimas consideraciones los ministros de Carlos III, que se opusieron sin ninguna contemplación. Antonio Mestre lo recapitula insistiendo en la actitud hostil de la corte española a la devoción al Sagrado Corazón, identificada con el fanatismo jesuita. Por ello, después del extrañamiento de la Compañía y antes de entregar su iglesia de Madrid a los capellanes de los Reales Estudios de San Isidro, Roda aconsejó quitar las imágenes del Sagrado Corazón, argumentando que bien poco ayudaba al pueblo lo que el interpretaba como auténticas supersticiones[26].

24 PORTÚS, J. y VEGA, J., *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, p. 65.

25 URIARTE, J. E., *Vida del P. Bernardo F. de Hoyos de la Compañía de Jesús arreglada y aumentada de cómo la escribió y dejó inédita el P. Juan de Loyola*, Bilbao, El Mensajero, 1913, pp. XLIII y 514-526.

26 MESTRE SANCHÍS, A., «Religión y cultura en el siglo XVIII...», *op. cit.*, p. 662.



Grabado de Petrus Masini, por dibujo de Carlos Natoin en la obra del P. Gallifet (Roma, 1726).

La difusión y culto que, desde comienzos del siglo xviii, se desarrolló en Francia mediante la multiplicación de sus imágenes, la publicación de libros, la erección de templos y congregaciones, llegó a España al comenzar la década de los treinta del citado siglo, de la mano de un puñado de jesuitas, a cuya cabeza se sitúa al Padre Bernardo de Hoyos junto a un grupo constituido por los Padres Loyola, Cardaveraz, Calatayud, Peñalosa e Idiáquez, casi todos relacionados con Navarra y su capital, por diversos motivos.

Bernardo Francisco de Hoyos (1711-1735) es bien conocido por sus experiencias místicas y por haber sido el gran apóstol del Corazón de Jesús. Conoció la nueva devoción, accidentalmente, por una carta de su amigo, el también jesuita Agustín de Cardaveraz, en la que le solicitaba la consulta y anotaciones del libro del Padre Gallifet que estaba en la biblioteca del colegio de San Ambrosio de Valladolid, para preparar un sermón que tenía que predicar en Bilbao en 1733. A partir de ahí y de una visión que tuvo en la que el Señor le señaló como elegido para ser instrumento de la propagación de la devoción en España, no cesó en iniciativas como la composición de un libro, cuya redacción encargó a su director espiritual el Padre Juan de Loyola y que saldría a la luz después de numerosas dificultades. Se trataba del famoso *Tesoro escondido del Sacratísimo Corazón de Jesús descubierto a nuestra España en la breve noticia de su dulcísimo culto*, cuya primera edición apareció en Valladolid en 1734 y conoció inmediatamente otras muchas. Junto a este libro, el Padre Hoyos no cejó hasta no contar también con una novena para la preparación de la fiesta que fue organizada por el mismo Hoyos y el mencionado Padre Loyola y que fue utilizada para la fiesta de 1735 en las congregaciones del colegio de San Ambrosio de Valladolid. Más adelante veremos cómo, junto a estos medios, también utilizó el de las imágenes para el mismo fin, junto a la comunicación con el resto de jesuitas empeñados en el mismo asunto. Toda la correspondencia del Padre Hoyos la conservó, tras su prematura muerte, el Padre Juan de Loyola y con las mismas y otros materiales compuso una biografía que se ha conservado manuscrita en las Capuchinas de Tudela[27] y fue la base y fundamento de la gran biografía que publicó el Padre Uriarte[28].

Agustín de Cardaveraz (1703-1770), jesuita, misionero popular y escritor, era natural de Hernani, estudió en San Sebastián, Pamplona y Valladolid y fue profesor en varios colegios, entre ellos los de Pamplona y Bilbao. Fue otro de los pilares y fundamentos de la difusión de la nueva devoción desde que conociera en la biblioteca de San Ambrosio de Valladolid el libro del Padre Gallifet. Como fruto de sus numerosas misiones en las que predicaba sobre las verdades eternas, arrastrando con su celo, encau-

27 Ha sido editada recientemente, en Valladolid (2014), por la Asociación de Amigos Bernardo Francisco de Hoyos.

28 Uriarte, J. E., *Vida del P. Bernardo F. de Hoyos de la Compañía de Jesús arreglada y aumentada de cómo la escribió y dejó inédita el P. Juan de Loyola*, Bilbao. El Mensajero, 1913.

zó la fundación de congregaciones del Sagrado Corazón, con reglamento particular por el que los fieles se comprometían a ciertas prácticas devotas. El Padre Juan de Loyola (1686-1762) fue superior y profesor de varios colegios, director espiritual y escritor prolífico. Su importancia radica en su relación con Bernardo de Hoyos y los inicios de la devoción en España. En calidad de ayudante del maestro de novicios de Villagarcía coincidió con los jóvenes Agustín de Cardaveraz y con Hoyos, a quienes dirigió espiritualmente. Su amistad con el confesor real, el Padre Guillermo Clerk le valió para solicitar junto a numerosos obispos de España la concesión papal para la celebración del Oficio, Misa y fiesta del Sagrado Corazón. Escribió, a instancias de Hoyos, el *Tesoro escondido*, si bien es cierto que este último vio y corrigió el manuscrito. Cinco fines pretendía el *Tesoro escondido*: mover voluntades, ilustrar entendimientos, servir para la piedad de los fieles sencillos y de los sabios, mostrar la dulzura de este culto y la solidez de los argumentos que tiene a su favor[29].



Estampa grabada a buril que ilustra la obra del P. Peñalosa, editada en Pamplona en 1734.

De Pedro Antonio de Calatayud (1689-1773), profesor y escritor, es bien conocida su faceta como misionero. Fue el responsable del establecimiento en Lorca de la primera congregación del Sagrado Corazón en España, en 1733[30]. Destacó en las misiones populares, desde que fue asignado a tal fin en 1728, siguiendo el método iniciado en el siglo XVII por el Padre López y desarrollándolo de un modo original. La tensión emocional, con procesiones de penitencia y actos de reparación se concebían como medios para lograr éxitos resonantes[31].

El último del denominado grupo del Padre Hoyos es el Padre Pedro de Peñalosa (1682-1772), relacionado con el Padre Calatayud y por su medio con Hoyos. Peñalosa enseñó teología en Segovia y Pamplona y fue el autor de un libro muy reeditado, *La devoción al Sagrado Corazón de Jesús*, cuya *editio princeps* apareció en Pamplona en 1734, si bien las licencias son del año anterior, algo que no deja de ser significativo, pues es de forma coetánea a los primeros pasos del Padre Hoyos en Valladolid en los inicios de la nueva devoción. La edición de Peñalosa se acompañó de un grabado del que trataremos más adelante, en el que el Corazón de Jesús es adorado por Margarita de Alacoque y San Francisco de Sales, al que más adelante nos referiremos. Basta decir en abono de este libro del Padre

29 Ruiz Jurado, M., «Loyola, Juan», *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús biográfico-temático*, vol. III, Madrid, Institutum Historicum, S. I. – Universidad Pontificia de Comillas, 2001, pp. 2427-2428.

30 Gómez Rodeles, C., *Vida del célebre misionero P. Pedro de Calatayud de la Compañía de Jesús y Relación de sus apostólicas empresas en los reinos de España y Portugal (1689-1773)*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1882, pp. 196-201.

31 Gil, E., «Calatayud, Pedro Antonio de», *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, vol. I, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, pp. 599-600.

Peñalosa, que según Hoyos «*está muy bueno y devoto*», como escribía a Cardaveraz.

Pero en el impulso devocional hay que considerar la obra de otro religioso, en este caso de la orden de Santo Domingo, que cooperó decisivamente a la difusión de su culto. Nos referimos al Padre José García Fulla, dominico aragonés y autor del *Compendio de la verdadera devoción al Sagrado Corazón de Nuestro Redentor Jesús*, que tuvo tres ediciones casi seguidas y que, a poco de la expulsión de los jesuitas, en 1770, se incluyó en el índice de libros prohibidos por «*contener proposiciones temerarias y malsonantes y por introducir en la Iglesia un culto nuevo..., con un espíritu de devoción capaz de seducir a los ignorantes y inducirlos a error*»[32]. El libro tuvo tres ediciones seguidas, la primera en Zaragoza que salió sin nombre de autor ni año de edición, aunque sus licencias son de 1735. La segunda pamplonesa, en 1737, sin indicación de quién la compuso, y con una curiosa indicación con letra impresa en el verso de la portada que dice: «*La Estampa del Sagrado Corazon de Jesus, saldrá en breve para consuelo de los Devotos*»[33], lo que habla por sí solo acerca de las intenciones del autor y quienes estaban detrás de la publicación. Por fin, la tercera, aparecida en Zaragoza en 1743.

Los primeros grabados

Es usual que cada espiritualidad tienda a manifestarse en unas prácticas concretas, con palabras e imágenes ligadas a las mentalidades y costumbres del ambiente en que nacen y se desarrollan. Al respecto, haremos algunas consideraciones, antes de pasar a analizar los primeros grabados que se vieron en España y el papel que las estampas tuvieron en la difusión de la nueva devoción, como imágenes que eran, en una sociedad iletrada en la que los medios de difusión de la cultura y la catequización eran orales y plásticos.

Pasando ya a las primeras estampas, hay que recordar que una de ellas fue la ilustración del libro del Padre Gallifet, al que antes nos hemos referido como protagonista de los inicios de la devoción del Padre Hoyos y que lleva por título *De cultu Sacrosancti CORDES Dei ac Domini Nostri Jesu Christi in variis christiani orbis provincias jam propagato* (Roma, 1726) y fue examinado por censores jesuitas y por Próspero Lambertini, futuro Benedicto XIV. El libro figuró en numerosas bibliotecas y la estampa que lo ilustra es obra de Petrus Masini, por dibujo de Carlos Natoin.

La importancia de la ilustración supera, con creces, su propia presencia en la publicación romana, pues el Padre Hoyos se refiere a ella en estos términos, en 1735, según recoge el Padre Loyola: «*se me dio a entender que deseaba el Sagrado Corazón se expusiese su imagen en España, como la que trae en su libro el Padre Gallifet, que así se mostró el Corazón sagrado, y casi siempre se me ha descubierto a mí con las mismas insignias. Entendí había de enternecer muchos corazones este amabilísimo objeto, y admiro hoy la providencia cuando veo que, antes de llegar una carta en que yo indicaba esto, me avisa V. R. la hace dibujar para abrir lámina*»[34]. Todo esto se justificaba según recoge el mismo biógrafo porque se había impreso en el alma del joven jesuita la revelación de la Madre Alacoque «*a quien dijo Jesús, su celestial esposo, que también quería que la imagen de su Corazón, perfectamente delineada, se expusiese a la vista de los fieles para que con tan amable objeto se ablandase la dureza de sus corazones*»[35].

Cronológicamente, la siguiente estampa con el Sagrado Corazón es la que ilustra el libro del Padre Peñalosa al que nos hemos referido (Pamplona, 1734). Con casi toda seguridad también

32 Pérez Goyena, A., *Ensayo de bibliografía navarra*, vol. III, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1951, pp. 426-429.

33 Hemos visto varios ejemplares en la Biblioteca Provincial de Capuchinos de España, con sede en Pamplona.

34 Loyola, J., *Vida de Bernardo de Hoyos. El místico del siglo XVIII*, Valladolid, Asociación Bernardo F. de Hoyos, 2014, pp. 377-378.

35 *Ibid.*, p. 377.

se tiró como estampa suelta. Se trata de una composición más compleja porque se añade la Trinidad y San Francisco de Sales con la Madre Margarita de Alacoque, en adoración, en la parte inferior. Es muy posible que el grabado pertenezca a Juan José de la Cruz, que por aquellos años recibía encargos de este tipo en la ciudad de Pamplona. No cabe duda de que la inspiración para colocar a los dos santos adoradores proviene de la edición francesa de la obra del Padre Croisset (Lyon, 1691), en donde encontramos arrodillados al mismo San Francisco de Sales y a San Luis Gonzaga. La presencia de este último se justifica, entre otras cosas, porque, en la segunda parte del libro, se trata como uno de los medios para adquirir la querencia al Sagrado Corazón, la singular devoción a San Luis Gonzaga.

El mismo pintor o diseñador Carlos Natoin que hemos visto al tratar de la ilustración del libro del Padre Gallifet, es asimismo el dibujante de una estampa suelta realizada para 1735 y cuya lámina llegó desde Roma constituyendo un auténtico éxito. Su grabador fue Miguel Sorelló.

A esta estampa grabada por Sorelló se refieren las noticias que el Padre Loyola recogió sobre su discípulo el Padre Hoyos, cuando afirma que una vez publicado el *Tesoro escondido*, tuvo el joven jesuita la idea de divulgar la nueva devoción mediante estampas. Así lo refiere el primer biógrafo del Padre Bernardo Hoyos:

> «*Conoció que su librito, aunque muy pequeño, no podía llegar a manos de todos, ni dar noticia del SSmo. culto que inspiraba. Discurrió otro medio soberano y eficacísimo, que tuvo el suceso que no se debía esperar en lo humano. Hizo traer de Roma gran cantidad de estampas del Sagrado Corazón de Jesús y una hermosa lámina para reimprimirlas en España. Sirvió para esta idea a Bernardo haberse impreso en su alma la revelación que el Sagrado Corazón de Jesús hizo a la V. Margarita María de Alacoque, a quien dijo Jesús, su celestial esposo, que también quería que la imagen de su Corazón, perfectamente delineada, se expusiese a vista de los fieles para que con tan amable objeto se ablandase la dureza de sus corazones. Ofrecióme Jesús que todos cuantos reverenciasen con especial culto la imagen del Sagrado Corazón serían colmados de celestiales dones que dimanarían de la plenitud de su Divino Corazón*»[36].



Grabado del Sagrado Corazón de Jesús por Carlos Casanova, c. 1737.

La lámina referida es la mencionada de Sorelló según dibujo de Natoin y, para su realización en la Ciudad Eterna, contó con la colaboración del Padre Larreguera, el mismo que aparece en 1729 como donante de un enorme lienzo de la caída de San Ignacio[37], que copia fielmente la pintura de la iglesia del santo en Roma, obra del Padre Pozzo. Con la plancha se tiraron tantas estampas –millares según el Padre Loyola–, que en poco tiempo quedó totalmente inutilizada, siendo preciso traer nuevas tiradas y matrices desde

36 Uriarte, J. E., *Principios del Reinado del Corazón de Jesús en España…*, *op. cit.*, 2ª ed., 1912, pp. 268-269.

37 Fernández Gracia, R., «Reflexiones sobre el arte foráneo en Navarra durante los siglos del Barroco», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. III. Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2008, p. 324.



Carta de hermandad de las Capuchinas de Tudela, fines del siglo XVIII.

la Ciudad Eterna. Como testimonio de la acogida que tuvieron aquellas sencillas estampas, conocemos el testimonio de don Juan de Idiáquez, duque de Granada de Ega, muy devoto del Sagrado Corazón y receptor de varias docenas de ellas. El noble entregó algunas al rey Fernando VI y la reina Bárbara y los monarcas mandaron que diese las más expresivas gracias al jesuita que las había proporcionado, algo que hizo con estos párrafos: *«Rmº Padre: He recibido y puesto en manos de los Príncipes, nuestros Señores las estampas del S.S. Corazón de Jesús que V. Rma. se ha servido dirigirme para este efecto, y habiéndolas admitido sus Altezas con la mayor veneración y aprecio, me mandan manifestar a V. Rma. su especial estimación y gratitud por tan singular regalo. V. Rma. me tiene a su obediencia con la mejor y más pronta voluntad, y ruego a Dios que (otorgue) a V. Rma. los dilatados aˢ. que puede. San Ildefonso 16 de Septiembre de 1735. Rmo. Padre. B. L. M. de V. Rª. su amigo y afecto. D.*

Juan de Idiáquez»[38]. El jesuita que las había enviado pudo ser tanto Hoyos, si bien no habría que descartar al Padre Rávago, bien relacionado con la corte, o incluso el Padre Clarke, confesor real, conocido del Padre Juan de Loyola, sin olvidar al joven novicio Javier Idiáquez, sobrino del autor de la carta y que había entrado en las huestes de la Compañía en 1732.

La facilidad para enviar las estampas por correo es recogida por el biógrafo del Padre Hoyos, advirtiendo que no debió quedar lugar alguno, por pequeño que fuese, al que no llegasen. En muchas ocasiones se enviaban junto a la novena, según nos explica el Padre Loyola cuando afirma: «*ponía un estampa del Corazón de Jesús y una novena bajo una cubierta y el sobrescrito en esta forma: A. N. de N. guarde Dios muchos años. En la ciudad (o villa) de N.*».

En Madrid se abrieron nuevas planchas a buril y se tiraron miles de grabados enviándose a la Princesa a Lisboa diversas estampas en tafetán lustroso, que era el soporte con el que se realizaban las de más compromiso por su vistosidad, tanto por la calidad, como por la dificultad y lujo con que quedaban los ejemplares.

Algunas cartas del grupo de jesuitas dan cuenta de algunos avatares en la distribución de los grabados. Así, cuando Hoyos le pide algunas al Padre Calatayud, éste le escribe el 26 de julio de 1735: «*Padre mío, las estampas se reparten como pan bendito, y son necesarias, seis fueron para V. R. y otras seis para el P. Cayetano*»[39]. Días antes refería al Padre Cardaveraz: «*Ya verá V. R. una lámina, digo una estampa buena del Corazón de Jesús Sacramentado que se ha abierto en Valencia*». En otra misiva del citado Agustín Cardaveraz a Hoyos, de 11 de febrero de 1735, leemos:

> «*He hecho cuantas diligencias son dables para las estampas, pero no ha quedado una siquiera, ni en mi poder, ni de venta en casa del mercader. Lo siento, porque hasta ahora he repartido hasta cinco docenas; y lo peor es que no hay entre todos los impresores quien me quiera tirar unas trescientas o más que yo necesitaba, y ha mas de un mes que ando en esto: si hallare algunas, las enviaré con consuelo*»[40].

Un importantísimo grabado, aún no localizado, y estampado en Pamplona en 1737 por composición del célebre Carlos Casanova, lo describe el Padre Uriarte en su estudio, como un Corazón de Jesús en su trono de nubes sostenido por ángeles, atravesado por una cruz, rodeado por la corona de espinas y despidiendo llamas de fuego en todas las direcciones. En lo alto el símbolo de Dios Padre y debajo el Espíritu Santo, que viene a caer sobre el Corazón augusto. Adorándole, arrodillados, San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier, San Francisco de Borja, San Juan Francisco de Regis, San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, junto a multitud de fieles. En los extremos superiores, grupos de ángeles de cuerpo entero cantando y con instrumentos musicales junto a una nube con cabezas de querubines. El tema de la adoración del Sagrado Corazón por numerosos bienaventurados tuvo una larga fortuna y así hemos de recordar el lienzo de Francisco Bayeu de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Pedrosa, realizado en 1788 y que fue grabado por Manuel Salvador Carmona en 1804, por encargo de doña María Manuela Pignatelli y Gonzaga, duquesa de Villahermosa[41].

La inscripción del grabado de 1737 de Casanova también la trae Uriarte y rezaba:

> «*El Divino Corazón de Jesús toda su vida mortal vivió en cruz terribilísima, penetrado de espinas que le hicieron y le habían de hacer los hombres y más en el Santísimo Sacramento. No obstante quiso quedar con ellos en este Sacramento, arrebatado de*

38 Uriarte, J. E., *Principios del Reinado del Corazón de Jesús en España...., op. cit.*, 2ª ed., 1912, pp. 270-271.

39 *Ibid.*, p. 272.

40 *Ibidem.*

41 Carrete Parrondo, J., *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989, p. 210.





Plancha de los Bustos de los Sagrados Corazones de Jesús y María, por Manuel Yzalzu, fines del siglo XVIII [izda].
Bustos de los Sagrados Corazones de Jesús y María por Manuel Yzalzu, fines del siglo XVIII [dcha.].

su amor; y ahora para sumo bien de todo el mundo quiere extender por todas partes su devoción en el Santísimo Sacramento, valiéndose para ello principalmente de los Jesuitas, como de otros Institutos se vale para la extensión de otras devociones. Carlos Casanova Invt. En Pamplona. Año 1737…»[42].

No fue el único grabado que el afamado maestro aragonés realizó sobre el tema. En varias colecciones, como en Calcografía Nacional y en el Archivo Diocesano de Pamplona[43] se conserva una delicada estampa, cuya huella mide 203 x 151 mm. con el Sagrado Corazón rodeado de cabezas de ángeles que copia el grabado de Sorelló según dibujo de Carlos Natoin al que nos hemos referido antes. Su cronología estará cercana a 1737 si tenemos en cuenta la presencia del citado maestro en tierras pamplonesas y las indulgencias del obispo de Pamplona don Francisco Ignacio Añoa y Busto que, por cierto *«sobresalió como amante fervoroso y práctico de la devoción dulcísima al Sagrado Corazón de Jesús… Otorgó indulgencias para promover su devoción…, autorizó la impresión de libros y fue el primer obispo que dio su nombre a la congregación del Sagrado Corazón de Jesús, establecida en Pamplona, siendo el primero de los congregantes. Por más ocupaciones que tuviese concurría todos los viernes del año a la congregación en el colegio de la Compañía de Pamplona, asistiendo a la lección espiritual y oración que tenían los congregantes. Cada año concurría mañana y tarde a los ejercicios espirituales que la congregación hacía dos veces al año»*[44]. La cronología del sencillo grabado viene avalada por un texto que aparece en los preliminares de la edición del *Compendio de la verdadera devoción al*

42 Uriarte, J. E., *Principios del Reinado del Corazón de Jesús en España…, op. cit.*, pp. 396-397.
43 Archivo Diocesano de Pamplona. Libro de la Congregación de Jesús de Ayesa.
44 Pérez Goyena, A., «Un amigo del Corazón de Jesús: D. Francisco Ignacio de Añoa y Busto», *La Avalancha* (1934), pp. 163-164.

Sagrado Corazón del Padre García Fulla (Pamplona, 1737), en donde se hace constar que «*La estampa del Sagrado Corazón de Jesús, saldrá en breve para consuelo de los devotos*».

La inscripción de este sencillo grabado de Casanova reza: «*El Sagrado Corazón de JESUS segun se manifesto en una vision cele-/ stial a la Ve. Me. Margarita Alacoque del Orden de la Visitación de la B. Vn Mª / Gananse 40 dias de Ynduls con cada Pe nro y Ave Mª por concesion de el Ill S / D. Franco Ignacio de Añoa y Busto Obispo de Pamplona. Casanova ext*»[45]. Como posibilidad, también podemos plantearnos que el grabado hubiese sido encargado por el mismo Padre Idiáquez, bien para ilustrar sus conclusiones doctorales que casualmente defendió aquel mismo año de 1737, o bien para una estampa suelta. El gran programa iconográfico y la calidad del artista nos llevan a pensar en el patrocinio del citado jesuita o de su padre don Antonio de Idiáquez Garnica y Córdoba (1686-1755), casado desde 1708 con la condesa titular de Javier, doña María Isabel Aznárez de Garro Javier y Alarcón, que costeó en Javier numerosas obras en la Santa Capilla y en la iglesia de la antigua abadía en donde había sido bautizado San Francisco Javier. De sus costumbres y vida cristiana hace un retrato el famoso Padre Pedro Calatayud en opúsculo publicado en Pamplona en 1756, con datos que él mismo recogió o le aportó el primogénito del duque, el Padre Francisco Javier Idiáquez (1711-1790)[46].

En 1739, el Padre Loyola publicaba en la imprenta de la Congregación de la Buena Muerte de Valladolid las *Meditaciones del Sagrado Corazón de Jesús para uso de sus congregaciones y devotos, según el método de San Ignacio de Loyola*, incluyendo una sencilla estampa del tema que nos ocupa, pero muy sencilla, con cuatro cabezas de ángeles en las esquinas y en técnica xilográfica[47]. En 1742, el mismo Padre Loyola, rector del colegio de Pamplona entre 1741 y 1745, reeditó en la capital navarra, la misma obra con la misma sencilla estampa xilográfica[48]. Respecto al Padre Juan de Loyola, hemos de recordar que, en 1744, con la licencia de sus superiores, dejó a la basílica de San Ignacio de Pamplona todo lo que tuviese de su uso y, particularmente, el producto de la venta de sus libros, en la esperanza que allí se fundase seminario o colegio, algo de lo que quedaría encargado el Padre Sebastián de Mendiburu, que se frustró con la expulsión de los jesuitas, pues ya había recogidos miles de pesos para acometer el proyecto.

Una lámina de gran tamaño fue cedida a la citada basílica pamplonesa de San Ignacio por el padre Sebastián de Mendiburu en 1745, a la vez que entregaba otra más pequeña el padre Juan de Loyola. Ambas fueron enviadas a Madrid para ser retocadas y una vez en Pamplona, se tiraron miles de estampas hasta 1747[49]. Otra plancha se encargó a uno de los plateros de la saga de los Beramendi en la capital navarra en 1747 por los jesuitas misioneros desde la citada basílica[50].

Como dato significativo de la expansión de la devoción a mediados del siglo XVIII en la capital navarra, sabemos que, a la muerte del co-



Plancha del Sagrado Corazón de Jesús con San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, fines del siglo XVIII.



Sagrado Corazón de Jesús con San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, fines del siglo XVIII.

45 Pano García, J. L. (coord.); Ansón Navarro, A. y Roy Sinusía, L., *El grabador ejeano Carlos Casanova (1709-1770) y su hijo el medallista Francisco Casanova (1731-1778)*, Zaragoza, Diputación Provincial-Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 2009, pp. 212-213.

46 Fernández Gracia, R., «Religioso camarín y aula de milagros. La santa capilla del Castillo de Javier entre los siglos XVII y XIX», *Sol, Apóstol, Peregrino, San Francisco Javier en su Centenario*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 287-323.

47 El ejemplar que hemos manejado se encuentra en la biblioteca de las Agustinas Recoletas de Pamplona.

48 Pérez Goyena, A., *Ensayo de bibliografía navarra*, vol. III, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1951, pp. 506-507.

49 Archivo Diocesano de Pamplona, caja 296, núm. 1. Libro de Cuentas de la Basílica de San Ignacio. 1668-1829, fol. 165.

50 Fernández Gracia, R., «La estampa devocional en Navarra», *Signos de identidad histórica para Navarra*, vol. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, 194-198.

merciante pamplonés Juan Francisco Garísoain, en 1750, se contabilizaron, en el inventario de su establecimiento, nada menos que 700 estampas del Corazón de Jesús[51].

El contenido iconográfico de las estampas y su fortuna

No hace falta recordar que el principio de la *compositio loci* resulta básico para comprender cualquier imagen religiosa en el periodo del Barroco, y *a fortiori* si estamos ante una imagen gestada o propagada en ámbitos de la Compañía de Jesús por tratarse de algo puramente ignaciano. Veamos lo que afirma el Padre Loyola en el preludio primero o composición de lugar de sus *Meditaciones sobre el Sagrado Corazón de Jesús para uso de sus congregantes*, editadas en Valladolid en 1739 y en Pamplona en 1742, haciendo hincapié en que las prácticas se arreglaban al método de los ejercicios ignacianos:

> «*La composición de lugar en estas meditaciones será, considerar a Jesucristo Dios y Señor nuestro en el misterio o paso que se medita. Pero siempre poner los ojos del alma en su amantísimo y afligidísimo corazón, como se mostró muchas veces a la V. Margarita de Alacoque. Mirarle en el Sagrado Pecho de Jesús como un Sol divino, arrojando rayos de luz y fuego para ilustrar y encender todo el mundo en las llamas de su divino amor. Verle en el Santísimo Sacramento en la misma forma de Sol ardiente, cercado de serafines que le adoran y aman, para enseñarnos a adorarle, venerarle y amarle. En los pasos de la Sagrada Pasión, especialmente se representará el Corazón de Jesús ceñido con la corona de espinas y la cruz en la parte superior para significar la ingratitud e injurias con que le correspondemos. Y así, la composición de lugar sea mirar a Cristo Señor nuestro, en el misterio con un Corazón refulgente con rayos de luz y fuego, coronado de espinas y cruz en la parte superior del corazón*»[52].

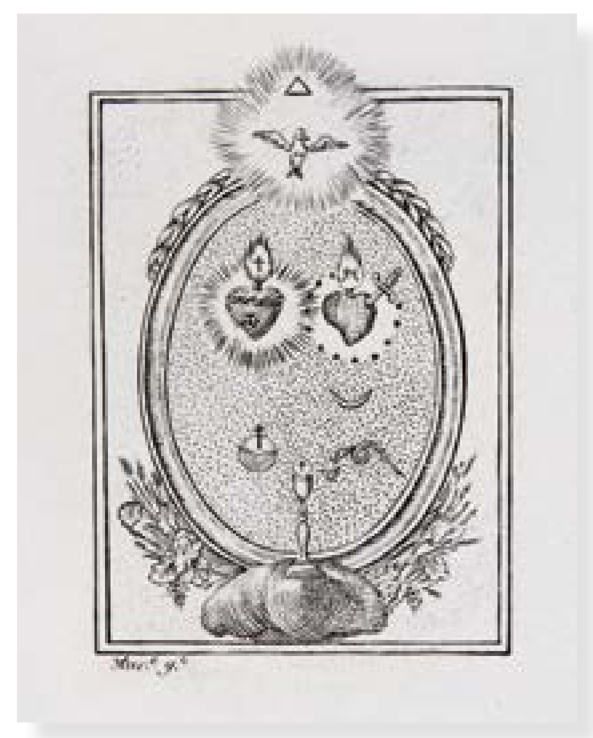
Respecto al contenido iconográfico, recordaremos, en primer lugar, que el corazón se avenía muy bien para tratar del amor de Cristo a los hombres pues es la parte del cuerpo imprescindible para la vida en el que residen los sentimientos, símbolo del amor y define la totalidad del hombre y la plenitud de la vida interior de una persona. El corazón de Cristo representa a toda la persona del Señor que se entrega a los hombres con amor absoluto y pide una respuesta de todos y a cada uno. El corazón de carne es aceptado universalmente como emblema de vida moral y emocional. Además, hay que recordar cómo, desde el siglo XVI se tenía al corazón no solo como sede sino sobre todo agente de los afectos, por lo que en el Renacimiento se le adoptó, en términos generales, como símbolo del amor. Cesare Ripa en su *Iconología*, al describir la segunda opción de la Fe Católica, recoge la idea del corazón iluminado por el fuego de una vela, significando que la iluminación de la mente, disipando las tinieblas de la infidelidad y la ignorancia nace de la fe[53]. También hemos de recordar la enorme difusión y popularidad que en el Seiscientos tuvo el corazón, en función de lo espiritual, a través del libro *Schola cordis* de Benedicto van Haeften y sus numerosas ediciones ilustradas.

El tantas veces citado Padre Loyola enumera hasta nueve razones por las que el corazón resultaba tan apropiado para aquella devoción íntima y rezadora: la parte más noble del cuerpo humano, principio de la vida natural del hombre, fuente de donde todo mana, profunda unión del Deífico corazón con su alma, la hipostática unión con la persona del Verbo

51 Andueza Unanua, P., «La contribución de los hombres de negocios y comerciantes a la renovación arquitectónica de Pamplona en la primera mitad del siglo XVIII», *Grupos sociales en Navarra. Relaciones y derechos a lo largo de la historia. Actas del V Congreso de Historia de Navarra*, vol. II, Pamplona, Ediciones Eunate, 2002, p. 77.

52 Loyola, J. de, *Meditaciones del Sagrado Corazón de Jesús*, Pamplona, Jerónimo Anchuela, 1742, p. 9.

53 Ripa, C., *Iconología*, vol. I, Madrid, Akal, 1996, p. 405.

Plancha para los Sagrados Corazones de Jesús y María, por José Iturralde, fines del siglo XVIII [izda.].
Sagrados Corazones de Jesús y María, por José Iturralde, fines del siglo XVIII [dcha.].

Divino, el destino Trinitario, participación en la unidad del Verbo, domicilio propio de las virtudes de Jesús, su contribución a la mayor gloria de Dios[54].

El resplandor o esplendores que rodea al corazón transparente, en forma de múltiples rayos de luz, evoca a las luces alusivas a la divinidad y entronca con frases evangélicas como «*Dios es la luz*», «*Era la luz verdadera*», «*Yo soy la luz del mundo*». Esa divinidad habla de verdad, bondad, virtudes y gracia.

Las llamas que brotan del corazón o lo envuelven hablan del infinito amor y que deben encender al corazón que siente. La cruz que los surmonta ha de interpretarse cual signo de la redención, gloria y su victoria, en recuerdo y paralelismo del «*In hoc signo vinces*». La corona de espinas y no real recuerda cómo fue coronado Cristo, con el sufrimiento y la humillación. Por último, la herida que abre el corazón alude al tesoro de la redención, que es el corazón, y lo abre para poner a disposición del fiel sus dones: el mérito de la muerte de Cristo, el perdón de los pecados y las riquezas espirituales de la Iglesia.

De los libros que hemos manejado de los mencionados abanderados de la nueva devoción, el más explicito a la hora de describir la figura del Corazón de Jesús es del dominico García Fulla que explica la iconología de las partes de la imagen así:

> «*Las estampas, imágenes o estatuas del Sagrado Corazón se forman coronándolo con una cruz, rodeándole de una corona de espinas. El mismo Santísimo Corazón transparente como el cristal, arrojando rayos de luz por todas partes, vertiendo sangre por la llaga o herida que le hizo en él la lanza, y sobre todo un trono de fuego y llamas. Así insinuó Dios, según piamente se cree a la Venerable Madre Margarita de Alacoque que gustaba se formasen, dignándose también de declararle los significados. El trono de fuego significa el sumo amor en que el corazón de Cristo, desde que empezó a ser, comenzó dulcemente a abrasarse y continuará por toda la*

54 Loyola, J. de, *El corazón de Jesús descubierto a nuestra España en la breve noticia de su dulcísimo culto propagado ya en varias provincias del orbe cristiano*, Barcelona, Herederos de Juan Pablo y María Martí, 1738, pp. 50-56.

eternidad, en nuestras finezas. Aquí qué hay que reparar? El fuego es el símbolo del amor, no hay cosa más común en las sagradas letras y profanas, como también el haber sido una columna de fuero y una zarza ardiendo sin consumirse trono de la Suma Deidad. La cruz y corona de espinas hacen menos dificultad, especialmente con la explicación de la Venerable Sierva de Dios, pues es darnos a entender que el corazón de Cristo, desde que empezó a ser, aceptó padecer a su tiempo por nuestro amor, la cruz y las espinas y los demás tormentos de su pasión afrentosa. Y esta es verdad de Fe, como en el capítulo siguiente se verá. Lo transparente y cristalino ya se deja conocer, que es para dar a entender la pureza de aquel Santísimo Corazón, en que quiere le imitemos. Lo que más dificultad podía hacer es la llaga en el mismo Divino Corazón, pero parece queda bastantemente disuelta con que en los Cantares así se insinúa: Llagado has mi corazón, hermana mía, esposa mía, llagaste mi corazón, pues aunque estas palabras tienen diversos sentidos, es muy propio el de ser profecía de que Cristo, verdadero esposo de la iglesia católica (cuando viniese al mundo y muriese) había de ser llagado realmente en su corazón por el amor de ella. Y se dice haberle herido ella, por haber sido el motivo... Mas después de todo el complejo de la devoción al corazón de Jesús, sin excluir el modo e idea de la estampa, o imagen referida, ha pasado por la censura de la Silla Apostólica sin reparo alguno, y tenido las aprobaciones y permisiones que se ha dicho de tantos prelados doctísimos y teólogos eruditos de diversas provincias qué hay que detenernos en esto?»[55].

El Padre Juan de Loyola en un pequeño libro, editado en Madrid en 1736 y reeditado en los años posteriores en varias ocasiones, que tituló *El corazón de Jesús descubierto a nuestra España en la breve noticia de su dulcísimo culto*, escribe cuando trata del culto al Sagrado Corazón, unas palabras reveladoras acerca de su representación y significado, al afirmar:

«El objeto de este culto según las palabras del Señor, es su Deífico corazón, considerado como trono de su amor, y como blanco de las injurias de los hombres (esto simbolizan el trono de fuego y demás insignias, con que quiso Jesús se delineasen las imágenes de su adorable Corazón) los motivos son su ardentísimo amor y las injurias con que es correspondido: de donde consta, que el culto del Corazón o su esencia consiste en corresponder al infinito amor con que nos ama y en reparar sus ofensas con cuantos obsequios puede inventar la piedad cristiana...»[56].

Al mismo Padre Loyola pertenece este otro párrafo justificativo de la devoción:

«Porque, ¿qué cosa puede presentársenos más digna de nuestra devoción amante que el Corazón amantísimo de Jesús? ¿Qué cosa más dulce, más tierna, y más amable? En este sacratísimo Corazón están escritos, digámoslo así, o impresos los infinitos beneficios, que Jesús ha hecho a los hombres. Allí se miran sagradamente esculpidos los inmensos trabajos, dolores y penas, que padeció por todo el género humano. Miremos compasivos el Corazón Sagrado de Jesús oprimido por amor de los hombres con tantos y tan acerbos dolores, que puede asegurarse con toda verdad que solo él padeció por nuestro amor más que todos los otros miembros juntos de su sacrosanto Cuerpo. Es indubitable que la Pasión de Jesús en lo interior fue más penosa incomparablemente que en lo exterior; como también es cierto que toda la pena interior fue en el Sagrado Corazón, al cual, como a su centro, concurrieron todos los dolores de su alma santísima. Y así la tristeza, bastante, como él dijo, para causarle la muerte, el desamparo del Eterno Padre, el dolor de nuestros pecados, el temor, tedio, pavor, sudor de sangre, cuanto acerbo, cuanto amargo, cuanto cruel, cuanto terrible padeció Jesús en el Huerto, en el discurso de su Pasión y en la Cruz, todo fue cáliz amargo de su amantísimo Corazón principalmente: todo aquel piélago inmenso de dolores, todo se juntó en su afligidísimo Corazón»[57].

55 García Fulla, J., *Compendio de la verdadera devoción al Sagrado Corazón de nuestro Redentor Jesús*, Zaragoza, José Fort, 1743, pp. 21-24.

56 Loyola, J. de, *El corazón de Jesús descubierto..., op. cit.*, pp. 17-18.

57 Id., *El Tesoro escondido* (reedición de 1734), Valladolid, Causa de beatificación de Bernardo de Hoyos, 2007, p. 35.

Las imágenes del Sagrado Corazón tenían un complemento para su comprensión por parte del pueblo fiel en los gozos de su novena. Aquellas composiciones en poesía gozaron de un gran predicamento en pueblos y ciudades por dos razones fundamentales. De una parte, constituían una forma muy sencilla de enseñar y adoctrinar, junto a los sermones, a las gentes sencillas, sobre el verdadero significado del culto y los elementos de su iconografía. De otra, al ser cantados, frecuentemente a voces, bien con pequeña orquesta de cámara, con acompañamiento de órgano, o sin acompañamiento, se convertían en la parte que más expectación despertaba en los muchos asistentes al acto de la novena, como momento más significativo de la función litúrgica. Por el interés de fuente textual explicativa de los elementos que acompañan al corazón, copiamos algunas coplas de los mismos que se han venido repitiendo, musicalizados en distintos estilos, hasta hace seis décadas y recoge el Padre Loyola en la novena y en los diferentes libros sobre el Sagrado Corazón en el segundo tercio del siglo XVIII[58].

Respecto a la fortuna iconográfica de la Sagrada víscera con todos sus elementos, hemos de señalar que a fines del siglo XVIII se popularizaría la imagen del Sagrado Corazón sosteniendo con su mano el corazón, al modo de la pintura de Pompeo Batoni en el Gesu. En 1792 Pío VI mediante rescripto dado en Florencia de 2 de enero concedió indulgencias a los que con las debidas circunstancias «*visitasen piadosamente un templo, oratorio o altar, donde se tenga expuesta a la pública veneración de modo conveniente y decente la sagrada imagen del Corazón de N. S. Jesucristo*».

Con posterioridad, un siglo más tarde, en 1878, se determinó que la representación de la imagen del Corazón de Jesús debería mostrar su corazón. A la pregunta de si se podían aplicar esas gracias a las imágenes del Redentor en las que no apareciese externamente la figura del santísimo Corazón, se contestó negativamente por parte de la Congregación de Ritos, argumentando que «*las gracias únicamente se conseguirán ante imágenes que contengan el Corazón que aparecerá externamente de manera sensible. Por imagen del Corazón de Jesús se entiende la figura sensible del corazón de carne, representado en el pecho de la imagen del Divino Salvador*»[59], debiéndose rechazar la opinión de los que juzgaban que la figura del Sacratísimo Corazón de Jesús se representa con la figura de Cristo con el costado herido y la mano dirigida a su pecho, sin la figura sensible del Corazón.



Plancha del Sagrado Corazón con poesía, c. 1800.

Por último, señalaremos que en la Congregación de Ritos de 26 de agosto de 1891, se requirió respuesta, desde la misión de Abisinia, a las siguientes preguntas: 1. Si las imágenes del Sagrado Corazón de Jesús, que representan solo el corazón, sin el resto del cuerpo pueden concederse con se-

58 Loyola, J. de, *El corazón de Jesús descubierto…*, *op. cit.*, pp. 160-161.
59 Marín, H., *El Sagrado Corazón de Jesús. Documentos pontificios*, Bilbao, Mensajero del Corazón de Jesús, 1961, pp. 184-185.

guridad. 2. Si están aprobadas por Roma. 3. Si deben retirarse de las casas de los fieles, en las que son objetos de veneración. La respuesta a las tres cuestiones fue la siguiente: «*Que se permiten las imágenes del santísimo Corazón de Nuestro Señor Jesucristo, de que se trata, con tal que no se expongan a la pública veneración en los altares*»[60]. La decisión tuvo una gran trascendencia para la desaparición de muchos relieves de la antigua iconografía dieciochesca y su sustitución por las imágenes del Salvador mostrando su corazón, que a partir de entonces cobró un desarrollo singular.

La patente de hermandad de las Capuchinas de Tudela y planchas para escapularios

En el archivo de Capuchinas de Tudela se conserva una gran plancha para estampar la carta o patente de hermandad de las religiosas (268 x 297 mm.). La carta de hermandad es un título que expide el superior de una comunidad o cofradía religiosa a favor de quien admite por hermano. No hay que confundirlas con las patentes de hermandad que se otorgaban con el ingreso de cofrades en las diferentes hermandades.

En muchas ocasiones, las cartas de hermandad se realizaban con un simple impreso en el que se rellenaba el nombre y la fecha. Sin embargo, en casos no tan abundantes, las comunidades contaban con elegantes impresos en los que se daba cabida a una composición iconográfica. Este es el caso de la presente plancha con la que se expedirían títulos a finales del siglo XVIII en Tudela. Sabemos que a comienzos del siglo XIX ya se expedían los títulos o cartas de hermandad en unos impresos que aún se conservan en el archivo de la comunidad.

La composición se organiza en torno a una gran arquitectura de carácter clásico y al Corazón de Jesús. Consta de una especie de portada con un gran cuerpo central en el que figura el texto, entre unos intercolumnios laterales en los que aparecen los escudos franciscanos y las imágenes de Sor Verónica Juliani y la Venerable sor Serafina, En la parte superior, sobre el entablamento recto encontramos a Santa Clara y San Francisco de Asís arrobados ante el Sagrado Corazón de Jesús y a sus lados, sobre los intercolumnios, arrodilladas a Santa Inés de Asís con la calavera y Santa Coleta con la cruz.

Pese a estar dedicado el monasterio a La Inmaculada y el Corazón de Jesús, no aparece la primera en todo este ideograma. Se ve que primó el tema del Sagrado Corazón, tan presente en la comunidad desde los años fundacionales. El corazón deífico está en la veleta del crucero de la iglesia, en el retablo mayor, en el antiguo frontal del mismo, en varios cuadros y ha de ponerse en relación con el manuscrito aún inédito de la vida del P. Bernardo de Hoyos que redactó el confesor de este último, el padre jesuita Juan de Loyola, que estuvo como rector en Tudela. El P. Juan de Loyola, S. I. (Valdeverdeja, Toledo, 1686 / Valladolid, 1762) al frente del noviciado de Villagarcía, se distinguió por su apostolado en torno a la devoción al Sagrado Corazón de Jesús. Escribió las vidas de San Carlos Borromeo, San Francisco de Sales y del P. Hoyos. Fue rector de Tudela entre 1729 y 1732 y de Pamplona entre 1741 y 1745. Publicó diversas obras en Pamplona sobre el Corazón de Jesús. En 1796 las monjas tudelanas obtuvieron el privilegio de la celebración de la fiesta como lo hacían en Roma y Polonia. Quizás, en torno a esos años habría que datar la plancha, en la que deberíamos ver unos ecos de aquel acontecimiento.

En torno a las últimas décadas del siglo XVIII se estamparon numerosos ejemplares para escapularios con matrices que conservaban las Capuchinas de Tudela. Su contenido era variado, tanto el Corazón de Jesús con el de María enfrentados y simbolizados por los corazones, que firma el platero pamplonés José Iturralde, cuya huella mide 79 x 63 mm. Otra con los bustos de

[60] Marín, H., *El Sagrado Corazón de Jesús…*, *op. cit.*, p. 230.



Sagrado Corazón de María por fray José de San Juan de la Cruz, 1744.

ambos acompañados de guirnaldas de laurel y un pequeño ostensorio, obra del platero activo en Tudela Manuel Yzalzu, un poco tardía, de la segunda o tercera década del siglo XIX, cuya mancha mide 90 x 65 mm. También hay otra anónima, muy delicada con los dos jóvenes jesuitas San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka adorando al Divino Corazón. Finalmente, otra cuyo protagonismo es el texto y mide 82 x 49 mm. mm. Presenta a la Sagrada Víscera sobre un óvalo en el que leemos esta inscripción: «*Mis queridas mis esposas / desde Tudela me enbían / y en vuestra piedad confían. / ¡O amas tiernas y piadosas! / Dicen todas congojosas / que han caído en fatal olvido / y como yo de ellas cuido / como amante enamorado / a tí que tanto te he dado*». Pese a que la plancha está encabezada por el Sagrado Corazón de Jesús con toda su simbología (corazón, corona de espinas, cruz y ráfaga) y pese a haber sido el convento de Tudela abanderado en la nueva devoción deífica, la inscripción parece estar destinada a los benefactores de las Capuchinas de Tudela. Concretamente, parece destinada a repartirse por parte de los hermanos y donados de la casa en sus «veredas» a lo largo de Castilla, Vascongadas, Aragón y Valencia, a donde acudían a recoger frutos y limosnas para las religiosas acompañados siempre por los famosos Niños Jesús en sus capillitas, cual limosneros en continuo viaje. Algunos de esos Niños eran portadores del Corazón de Jesús, bien en su pecho o en su propia mano.



N.S.a DEL
CAMINO
S. FIRMIN
M.
S.N SATVR
NINO M.

Advocaciones marianas

LAS ADVOCACIONES PAMPLONESAS

Nuestra Señora del Sagrario en la catedral

Las modas y usos imperantes en el culto a las imágenes de la Virgen durante los siglos del Barroco no permanecieron ajenas en el caso de la titular de la catedral de Pamplona. Incluso su apariencia cambió de aspecto al introducirse en su escultura elementos nuevos como el trono, la peana, los mantos, el rostrillo, las tocas y las ostentosas coronas y, por supuesto, la nueva escultura del Niño Jesús. Eran tiempos en los que la costumbre de vestir imágenes arreciaba, generalmente con el afán de elevar el tamaño de las viejas tallas y equipararlas con el fasto y las dimensiones de las modernas. En el caso de Santa María de Pamplona, afortunadamente, no hubo que lamentar mutilaciones a la hora de colocarle los mantos que, como en otros casos proporcionaban gran realismo y acercaban a la Virgen a la intimidad de las familias.

De poco sirvieron las recomendaciones condenando esas costumbres que se hicieron en las Constituciones Sinodales, publicadas en Pamplona en 1591 bajo el pontificado de Rojas y Sandoval[1], ya que sus sucesores en la mitra de San Fermín regalaron trajes y mantos para otras tantas imágenes y, por supuesto, para la titular de la seo pamplonesa como tendremos oportunidad de ver.

El siglo XVII fue pródigo en el cambio de advocaciones de las imágenes medievales, generalmente recogiendo el contenido de leyendas muy divulgadas hasta nuestros días. Sin embargo, el cambio de advocación de Santa María de la catedral de Pamplona no se debe a una leyenda sino a su colocación en el retablo mayor de la catedral, precisamente en un tabernáculo o sagrario, siguiendo la moda de otras catedrales españolas como la primada de Toledo. La imagen de la Virgen, como la del Camino o la de Codés y otras muchas, estaba de ordinario oculta y tan solo se descubría en sus fiestas u ocasiones especiales, como la llegada del obispo. Sabemos que en la entrada del prelado don Pedro de Roche se dio orden a los sacristanes para «*descubrir la imagen de Nuestra Señora y poner almohada en la capilla y encender y poner unas velas y hachas*»[2] La primera vez que aparece denominada con el título de *Virgen del Sagrario* es en 1642, cuando el obispo y el cabildo catedral acordaron hacer una procesión general con su imagen «*vistas las necesidades tan apretadas y urgentes de malos tem-*

1 Goñi Gaztambide, J., *Los navarros en el Concilio de Trento y la Reforma Tridentina en la Diócesis de Pamplona*, Pamplona, Imprenta Diocesana, 1947, pp. 294-295.

2 Id., *Historia de los Obispos de Pamplona. Siglo XVII*, vol. VI, Pamplona, Gobierno de Navarra-Eunsa, 1987, p. 360.

Virgen del Camino con San Fermín y San Saturnino, 1721, en tesis de grados de 1785.

porales y guerras»[3]. A partir de esos momentos, la nueva advocación de Virgen del Sagrario o Madre de Dios del Sagrario se hace tan frecuente en la documentación que acaba por eclipsar el título secular de Santa María.

Nuestra Señora del Sagrario, como titular de la catedral e imagen de singular devoción fue objeto de un culto especial durante los siglos del Barroco y recibió donativos de miembros del cabildo, obispos de Pamplona, regimiento de la ciudad, así como de otros prelados, nobles y fieles devotos. Por lo general eran mantos, manecillas, coronas, rostrillos, aunque no faltaron dádivas más generosas y espectaculares como podemos ver repasando los regalos y sus autores a lo largo de cerca de dos centurias. En lo referente a los obispos, destacan los donativos de Añoa y Busto y Miranda y Argaiz de varias piezas de vestuario bordadas fuera del reino[4]. Asimismo, merece destacar al prior don Onofre Ibáñez de Muruzábal fallecido en 1682 a los 85 años de edad y 42 de canónigo «*que los empleó señalándose mucho como buen Capellán en servicio de Nuestra Señora del Sagrario, a quien dejó todo lo que tenía y por eso se excusó la almoneda ordinaria, que se hace con los Señores Prebendados*»[5]. A diferencia con lo que ocurría con San Fermín o la Virgen del Camino que tantos donativos en especie y en metálico recibieron procedentes de Indias, las dádivas para la Virgen del Sagrario de esa procedencia resultan excepcionales, destacando el legado de 500 pesos enviados por Juan Lucas de Lasaga en 1756, desde el Real de San Gregorio de Mazapill, en nombre de su tío Juan de Urroz y Garzarán. La excepcionalidad del hecho hizo que el cabildo agradeciese mucho el donativo por ser el único que llegaba en largo tiempo desde aquellas tierras[6].

Respecto al sagrario o tabernáculo, fue en pleno siglo XVIII cuando se ennobleció la caja del retablo correspondiente a la Virgen con una especie de templete con sus puertas, inaugurado el 5 de agosto de 1737. El coste de la pieza ascendió a 8957 reales, correspondientes a 1407 onzas y tres ochavas de plata, 3110 reales pagados al platero y 2137 reales abonados al escultor, dorador y cerrajero[7]. El platero quizás fuese Juan José Lacruz que, por aquellas mismas fechas, había labrado unas coronas de oro, diamantes y esmeraldas para la imagen de la Virgen y para el Niño[8]. Los cristales que decoraban los recuadros de la hornacina se trajeron de Holanda y Bayona. Desgraciadamente, durante las obras de los años 40 desapareció la pieza, que únicamente conocemos gracias a una antigua fotografía. Cuando las puertas estaban abiertas y por tanto se podía contemplar y venerar la imagen, se podían admirar los relieves de proporciones cuadradas de una Virgen –posiblemente la propia del Sagrario–, San Fermín, San Saturnino y San Francisco Javier.

En cuanto a las modificaciones de la escultura medieval, hay que distinguir tres grandes momentos que se corresponden con la realización del nuevo Niño Jesús, la factura del nuevo trono de plata y la peana también argéntea que sostiene la imagen. La pequeña escultura del Niño ha sido datada por Uranga e Íñiguez[9] en el siglo XVII y por García Gainza y Heredia[10] en la primera mitad del siglo XVIII. Resulta evidente que para el último cuarto del siglo ya estaba realizada la imagen, como lo prueba el grabado

3 Goñi Gaztambide, J., *Historia de los Obispos... ,ibid.*, p.50.
4 Id., *Historia de los obispos de Pamplona. Siglo XVIII*, vol. VII, Pamplona, Gobierno de Navarra-Eunsa, 1989, pp. 389 y 488.
5 Arigita y Lasa, M., *Los Priores de la Seo de Pamplona.* París, Paul Geuthner-Honore Champion, 1910, p. 58.
6 Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos..., op. cit.*, vol. VII, p. 491.
7 *Ibid.*, vol. VII, pp. 390-391.
8 *Ibid.*, p. 390.
9 Uranga, J. E. e Iñiguez Almech, F., *Arte medieval navarro*, vol. III, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1973, p. 254.
10 García Gainza, M. C. y Heredia Moreno, C., *Orfebrería de la catedral y Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona, Eunsa, 1978, p. 42.

de Ollo, que copia fidedignamente su imagen. Por otra parte, las características estilísticas del Niño Jesús nos llevan a la primera mitad del siglo XVII, apreciándose marcados caracteres romanistas mezclados con detalles naturalistas más propios de la incipiente escultura barroca. No tenemos noticias directas ni indirectas sobre cuándo tuvo lugar la sustitución de la pequeña imagen y de las manos de la Virgen que también pertenecen al mismo momento. Con gran probabilidad no debe de distar mucho de la cronología del propio retablo mayor de la catedral, obra del ensamblador Domingo de Bidarte, los escultores Pedro González de San Pedro y Juan de Angulo y el pintor Juan Claver, con trazas del platero José Velázquez de Medrano[11].

La historia del trono de plata de la Virgen plantea algunos problemas. Según recoge Fernández Ladreda en su estudio sobre la escultura medieval de la imagen, el trono ha sido datado en el siglo XVI por Arigita y Gárriz[12] y en el siglo XIX, como obra neorrenacentista por García Gainza y Heredia Moreno[13]. Un análisis detenido de la pieza nos coloca ante unas láminas de plata con motivos decorativos del Bajorrenacimiento reinterpretados con gustos barrocos. Además, contamos con lacónicos datos documentales lo suficientemente precisos para poder datar la citada obra. Según Goñi, en 1702 el maestro platero Daniel Gutiérrez labró un trono de plata para Nuestra Señora mientras el cabildo entregaba cierta cantidad al también platero de Pamplona Cristóbal Martínez de Bujanda para que realizase las chapas de plata necesarias para la confección del citado trono[14]. Sin embargo, podemos hacer sendas objeciones a la hora de identificar el trono actual con el que se labró en 1702. La primera se refiere a lo arcaico de su estilo para los primeros años del siglo XVIII y la segunda a que, en el grabado firmado por Ollo, hacia 1688 aparece el frente de un trono que podíamos identificar con el actual. La primera objeción puede ser rebatida con otro argumento válido en la Pamplona de aquellas fechas, en la que se realizaban obras tanto arquitectónicas, como escultóricas o de orfebrería con cierto retraso respecto a la evolución de las artes en otras capitales y focos peninsulares. Baste recordar cómo por aquellas fechas los retablistas pamploneses aún no se decidían por completo por la utilización de las salomónicas, o admirar algunos de los dibujos y tipologías utilizados por los plateros de la capital navarra en aquellos momentos[15]. Con más dudas nos deja la presencia en el grabado de 1688 de un trono que parece asemejarse al modelo actual, aunque por lo demás es el tipo de trono usual, muy difundido en el siglo XVII en imágenes sedentes de la Virgen, por lo que tampoco esta objeción es lo suficientemente definitiva para obviar el dato de la construcción del trono en 1702. Los artífices que realizaron la obra fueron Daniel Gutiérrez, en realidad un francés llamado Daniel Gouthier[16], y el conocido Cristóbal Martínez de Bujanda. Del primero de ellos nada sabemos, no figura entre los maestros

11 García Gainza, M. C., «El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la catedral de Pamplona», *De la Iglesia y de Navarra. Estudios en honor del prof. Goñi Gaztambide*, Pamplona, Eunsa, 1984, pp. 339-348.

12 Alvarado, F. (pseudónimo de Mariano Arigita), *Guía del viajero en Pamplona*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1904, p. 52 y Gárriz, J., *La Santa Iglesia Catedral de Pamplona. Guía histórico-artística*, Pamplona, Gómez, 1966, p. 58 .

13 García Gainza, M. C. y Heredia Moreno, C., *Orfebrería…*, *op. cit.*, p. 42.

14 Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos…*, *op. cit.*, VII, p. 54.

15 García Gainza, M. C., *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1991.

16 Este artífice falleció en el santuario de Loyola en 1730 y entre sus obras se encontraba un sagrario de plata para el santuario de la Virgen de Begoña, en Bilbao. *Vid*. Mañaricua, A. E., *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Vizcaya*, Bilbao, La Editorial Vizcaína, 1950, p. 222 y Hornedo, R. M. de, «La construcción del Real Colegio e iglesia de Loyola desde su comienzo en 1688 hasta su interrupción en 1767», *Loyola, historia y arquitectura*. San Sebastián, Etor, 1991, p. 144 y Eguillor, J. R., «Los maestros Ibero de Azpeitia en la construcción del santuario de Loyola», *Loyola, historia y arquitectura*, San Sebastián, Etor, 1991, p. 164.



Virgen del Sagrario por Dionisio de Ollo, c. 1685.

examinados en la Pamplona del Barroco, ni tampoco entre la nómina de otros talleres de las provincias limítrofes o de la Villa y Corte.

✻ El grabado de don Dionisio de Ollo

Numerosos testimonios del culto y veneración por parte de los obispos, cabildo catedralicio, pamploneses y de las instituciones del Reino quedaron reflejados en las actas capitulares o en los libros de actas municipales, sin olvidar que fue su imagen la que presidía las reuniones de las Cortes del Reino en la Sala Preciosa de la propia catedral, tal y como podemos observar visualmente en sendos grabados a buril de 1686 y 1815, en las recopilaciones de fueros de Chavier e Ilarregui.

Precisamente la imagen más antigua que conservamos de la Virgen del Sagrario en el siglo XVII es el grabado que representa a Carlos II jurando los fueros del reino ante las Cortes y que aparece en la obra de Chavier[17]. La estampa está monogramada por un grabador, de apellido Ollo. Presidiendo la composición, se encuentra la imagen de Santa María que aparece con manto y rostrillo en un altar preparado al efecto, de corte clasicista. El mismo grabador realizó otra plancha de la Virgen del Sagrario por las mismas fechas y que se incorporó como anteportada en un ejemplar de un alegato del vicario general de la diócesis, sosteniendo que en las Cortes le correspondía sentarse antes que el administrador del monasterio de Marcilla[18]. La estampa a buril (223 x 184 mm. r.) está firmada en la parte inferior izquierda por «Ollo F^t PAMPA», el mismo que monogramaba la estampa de la reunión de las cortes. Por su tamaño podemos observar algunos detalles iconográficos de la imagen en aquellos momentos que, con muy pocas modificaciones, ha llegado prácticamente hasta nuestros días. En primer lugar el tabernáculo clasicista, correspondiente al retablo mayor con un cuidado orden de columnas corintias; la hornacina recta de la Virgen presenta una cortina corrida y recogida a los lados, que de ordinario estaba desplegada y no dejaba ver la imagen más que en contadas excepciones, como festividades solemnes, visitas extraordinarias o circunstancias especiales. El trono barroco de la imagen ya no es perfectamente visible, con la forma avolutada en los remates de sus apoya brazos. En cuanto a vestimentas y aderezos observamos el manto, un tocado sobre el pecho, un enorme rostrillo y corona de diseño elegante y movido. Asimismo, la figura del Niño Jesús es la que hoy porta la imagen, realizada sin lugar a dudas en la primera mitad del siglo XVII en un tardoromanismo evidente. La inscripción de la estampa ya recoge la nueva advocación «*N^A S^A DEL SAGRARIO DE LA CHATEDRAL DE PAMPLONA*».

Por lo que respecta al autor de la estampa, no tenemos dudas de que debió ser don Dionisio de Ollo, secretario del tribunal eclesiástico del obispado de Pamplona, nacido hacia 1654 y muy relacionado con artífices y diversas empresas artísticas. Así lo prueba su declaración en la Pamplona de 1700, a favor de quienes defendían la diferencia entre la arquitectura y el ensamblaje, en donde afirma: «*haber visto algunos libros por entretenimiento y haberse ejercitado en dibujar y alguna otra curiosidad...*»[19], llegando a distinguir entre la arquitectura especulativa, o meditada y pensada, básicamente los proyectos, y la práctica. Don Dionisio de Ollo fue, además, el legatario de todas las estampas y dibujos que

17 Chavier, F., *Fueros del Reyno de Navarra desde su creación hasta su feliz union con el de Castilla...*, Pamplona, Gregorio de Zabala, 1686.

18 *Pro Vicario Generali Pampilonensi allecatio iuridica, bonum ius ostenditur Vicarii Generalis in causa quam sequitur, contra administratorem regiae Domus de Marcilla* (s.l.s.a), c. 1685-1688). El ejemplar que pudimos estudiar en la colección de J. A. Mosquera tenía el grabado de la Virgen del Sagrario en el inicio. La estampa no aparece en otros ejemplares del citado impreso, como la conservada en la Fundación Sancho el Sabio de Vitoria. *Vid. http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/39929* .

19 Fernández Gracia, R., «En torno a la arquitectura: consideraciones y testimonios de maestros del Barroco navarro», *Príncipe de Viana* (2001), pp. 18-19.

poseía el pintor flamenco Pedro de Obrel, según consta en el testamento de este último, redactado en Pamplona en 1671[20].

La estampa romana de Carlo Grandi

El esquema fundamental de esta estampa se repite en los grabados que realizó en 1731 Carlo **Grandi** por iniciativa del arcediano de la Cámara don Pascual Beltrán de Gayarre, que se encontraba en la Ciudad Eterna como agente del cabildo. En esta ocasión se hicieron dos estampas, una de gran formato y otra más pequeña. La semejanza con el modelo grabado por Ollo medio siglo antes nos hace sospechar que Grandi utilizó como modelo la estampa mencionada. El templete en los grabados de Grandi se ha hecho exento y se reinterpreta con sobriedad y gravedad romanas, con detalles y columnas en la gran estampa y con pilastras y frontón triangular en la pequeña. Aparece la cortina descorrida y la Virgen en la similar iconografía que en la que ya vimos, con la excepción de que los jarroncitos que decoraban el sitial en el siglo XVII, aparecen ahora al nivel de la peana de la imagen. La inscripción de ambas estampas reza «*Nra S^a^ del Sagrario de la / Cathedral de Pamplona / en Roma 1731 C. Grandi sculp.*». Ambas láminas debían estar desgastadas algunas décadas más tarde y en 1761 el platero de oro y laminista Juan de la Cruz las retocó, disponiéndolas para hacer nuevas tiradas que realizó al año siguiente Pascual Ibáñez[21]. El precio de las 250 estampas grandes era de 9 maravedís cada una y las pequeñas a medio cuartillo. En 1785 se volvieron a tirar, ascendiendo el coste de la de mayor tamaño a 12 maravedís en un tirada de 100 ejemplares que realizó el impresor Antonio Castilla[22]. Las dos planchas se expusieron en un altar de la girola en la magna exposición del II Congreso de Estudios Vascos de 1920[23]. La última estampación se realizó en 1930 a costa de la familia Martinicorena.

La versión de J. Jerónimo Frezza

Otra estampa a buril de características similares a la de mayores dimensiones de Grandi fue realizada también en Roma en 1729 por el famoso grabador Juan Jerónimo Frezza (1659-1741), que por causas que no conocemos no se popularizó como las anteriores. La iniciativa del encargo corrió a cargo, sin duda alguna, del propio arcediano Beltrán de Gayarre, al que se debieron, entre otras obras, la sacristía de los beneficiados y el antiguo órgano de la catedral de Pamplona, así como los cuerpos de santos que se recibieron en Pamplona y su localidad natal de Garde con toda pompa y solemnidad. Posiblemente, algún aspecto no gustaría demasiado al obispo o al cabildo y se encargaron dos años más tarde otras a Grandi.

No fueron las dos láminas las únicas piezas relacionadas con la Virgen del Sagrario que trajo el arcediano de la Cámara desde Roma. En el Archivo Municipal de Pamplona se conserva un ejemplar de la medalla de la Virgen del Sagrario, en el anverso con la inscripción «*N. S. DEL SAGRAR DE PAMPLONA. ROMA*» y San Fermín en el reverso, con la inscripción «*S. FERMIN. OP. M. PAT. D. NAVARRA*». Algunas de ellas viajaron a Ultramar junto a estampas de la Virgen del Sagrario y de San Fermín, como regalo del cabildo a don José de Armendáriz, marqués de Castelfuerte y virrey de Lima[24]. Algún ejemplar se guarda en el Museo Marés[25].

20 Echeverría Goñi, P., González de Zárate, J. M. y Vélez Chaurri, J., «Un pintor flamenco del siglo XVII en el País Vasco. Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate», *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País* (1988), p. 317.

21 Archivo Catedral de Pamplona. Libro de la sacristía 1724-1781, cuentas de 1761 y 1762.

22 *Ibid.*, Libro de la sacristía 1782-1826, cuentas de 1785.

23 *Exposición de Arte Retrospectivo. II Congreso de Estudios Vascos. Avance de Catálogo*, Pamplona, Imprenta y Librería de la Sociedad Española de Papelería, 1920, p. 46.

24 Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos…, op. cit.*, vol., VII, p. 276.

25 *Catálogo del Museo Federico Marés*, Barcelona, Museo Mares, 1979, p. 135, núm. 737.


NRA. S. DEL SAGRARIO. DELA
CATHEDRAL. DE PAMPLONA.



Virgen del Sagrario por J. J. Frezza, 1729 [izda.].

Virgen del Sagrario por Carlo Grandi, 1731 [dcha.].





Virgen del Sagrario por Carlo Grandi, 1731 [izda.].
Xilografía de la Virgen del Sagrario, c. 1750 [dcha.].

La Virgen del Sagrario grabada por Frezza es de buen tamaño, su mancha mide 300 x 210 mm. La inscripción que le acompaña reza: «*NRA. S^A DEL SAGRARIO DE LA / CATHEDRAL DE PAMPLONA / Anno 1729 / Frezza sculp. Romae sup. perm.*». El único ejemplar que hemos conocido está estampado en seda y se encuentra ricamente enmarcado y adornado con puntillas y otros adornos, buscando riqueza y lujo por el destino que tendría en su día, seguramente que como regalo de apariencia. Al respecto, hay que recordar que la búsqueda del color y las delicadas labores de monja fueron una constante en el adorno de este tipo de piezas[26]. El esquema general es el mismo de la estampa de Grandi, si acaso más simplificado en templete.

* Una xilografía indulgenciada por el obispo Miranda y Argaiz

Mediado el siglo XVIII, el cabildo catedralicio o alguien muy ligado a aquella institución o al culto a la imagen sufragó una xilografía (300 x 200 mm.) que es, sin duda, la de mayores proporciones realizada con esa técnica entre las imágenes grabadas en los siglos del Barroco. Pese al procedimiento, se plasman perfectamente la frontalidad de la imagen, que contrasta con el movimiento de la figura del Niño Jesús, los pliegues y esquema general que sigue el modelo de los ejemplares realizados a buril por Grande o Frezza. En realidad, lo que se ha hecho es dar todo el protagonismo al icono mariano, reduciendo el templete a sendas columnas. La Virgen viste manto y se toca con rostrillo y rica corona. El trono se adorna con los

26 PORTÚS, J. y VEGA, J., *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, pp. 64 y 84.

dos jarrones laterales y no falta la cortinilla descorrida. En la parte superior una inscripción la identifica: «*N. S. DEL SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA*», mientras que en la zona inferior, sin cartela ni enmarque, leemos: «*EL ILUSTRISSIMO SEÑOR DON GASPAR DE MIRANDA / y Argaiz, Obispo de Pamplona, concede quarenta dias de Indulgencia a / cualquiera persona que rezare una Salve con devocion delante de / esta Santa Imagen de nuestra Señora del Sagrario*». El hecho de que el prelado pamplonés, que ciñó la mitra de San Fermín entre 1742 y 1767, hubiese tenido responsabilidad en la realización de esta xilografía no sería improbable. De un lado, le había regalado en 1757 un manto que se hizo en Lyon[27], emulando el que había hecho años antes el obispo Añoa y Busto y, de otro, fue muy aficionado a mandar abrir estampas e indulgenciarlas, como muestran las de los patronos de su Calahorra natal, los Santos Emeterio y Celedonio y otras obras artísticas que promocionó.

✻ Estampas grabadas de comienzos del siglo xix

Otra representación de la Virgen del Sagrario podemos encontrar en una estampa grabada por Manuel Rivera a mediados de comienzos de fines del siglo xviii o comienzos del xix, de pequeñas dimensiones, de interpretación bastante libre que parece recoger la hornacina de cristales y plata labrada en 1736-1737. Sirvió para ilustrar la obra de Joaquín Javier Úriz y Lasaga sobre los niños expósitos, editada en Pamplona en 1801[28].

Finalmente, en el grabado que representa la reunión de la Cortes de Navarra y el alzamiento del heredero del trono sobre el pavés, realizado por Manuel Albuerne, según dibujo de Antonio Rodríguez, volvemos a encontrar a Santa María del Sagrario presidiendo la Sala Preciosa y la reunión de la institución navarra[29], esta vez en un tabernáculo de estilo neoclásico, en una estampa que lleva por título «*Coronación y levantamiento del Rey de Navarra sobre su escudo*».

Virgen del Sagrario por Manuel Rivera, a. 1801.

27 Fernández Gracia, R., «El mecenazgo artístico de don Gaspar de Miranda y Argaiz, obispo de Pamplona», *De la Iglesia y de Navarra. Estudios en honor del prof. Goñi Gaztambide. Scripta Theologica* (1984), p. 639.

28 Úriz y Lasaga, J. J., *Causas prácticas de la muerte de los niños expósitos*, Pamplona, Jose de Rada, 1801.

29 *Fueros del Reyno de Navarra desde su creación hasta su feliz unión con Castilla*, Pamplona, s/n, 1815 (por Longás).

La Virgen del Camino en la identidad religiosa de Pamplona

En los albores del siglo XVII, en plena época de la Reforma Católica y en un clima de exaltación religiosa, en la documentación de la parroquia de San Saturnino se generaliza para una de sus imágenes marianas el título del «Camino», recogiendo una piadosa leyenda que situaba la llegada de la escultura desde la localidad de Alfaro en 1487, tal y como recuerda la inscripción de la viga del presbiterio del templo y divulgaron en distintas versiones barrocas J. J. Berdún en 1693[30] en tierras navarras y el famoso jesuita P. Juan de Villafañe en 1726, en su obra de ámbito hispano[31].

La escultura estuvo en una especie de hornacina, denominada «*jaula*», en la citada viga hasta que fue colocada en una capilla a los pies de la iglesia y se construyó un camarín para que estuviese convenientemente velada, siguiendo una costumbre de raíces medievales que se perpetuó en Navarra hasta hace algo más de un siglo, en casos tan señeros como la titular de la catedral, Ujué o Roncesvalles.

La devoción a la Virgen del Camino fue creciendo sin parar hasta hace unas cuatro décadas. Su culto parroquial y de una cofradía que agrupaba a sirvientes de la ciudad, con ordenanzas aprobadas en 1685[32], fue popularizándose entre todos los habitantes de la ciudad. Así se puede comprobar en sus rogativas (1719, 1724, 1728, 1738 y 1770), las fiestas ordinarias y extraordinarias, la construcción de su capilla dieciochesca (1757-1776), los grandes festejos del IVº Centenario (1887), el nombre que se dio en 1964 a la Residencia de la Seguridad Social, hoy dentro del complejo hospitalario de Navarra y el título de *Reina y Señora de Pamplona* conferido por el arzobispo Cirarda en 1987, en unos momentos en que su popularidad y devoción ya no eran los de otros tiempos. Al respecto, conviene recordar que la centenaria procesión de la Octava, documentada desde 1655, dejó de celebrarse con su periodicidad anual en 1976[33].

* Signo de identidad del burgo de San Cernin y la ciudad de Pamplona

El periodo que abarca desde el siglo XVII hasta hace unas décadas, la devoción mariana más popular de los pamploneses fue la Virgen del Camino, sin competencia de otras advocaciones, incluida la Virgen del Sagrario, titular de la catedral, con gran culto oficial por parte del Reino, el Regimiento pamplonés y el cabildo catedralicio. Los donativos a la Virgen del Camino en forma de joyas, mantos, dinero y otras preseas no dejan lugar a dudas de ninguna clase, tanto entre los residentes en la ciudad, en sus distintos estratos sociales, como entre los que habían emigrado a otros lugares de la península y particularmente a Indias. Los legados artísticos superaron a los que recibió la ciudad para el adorno del patrón San Fermín.

Entre las manifestaciones de la devoción en alza hay que mencionar la nueva apariencia de la imagen forrada de plata (1721 y 1848), con su media luna alusiva al emblema del Burgo y al misterio concepcionista de 1675, su rica peana (1702) y, sobre todo, la construcción de la capilla, emulando la Obrería de San Cernin a la misma ciudad de Pamplona, que había hecho lo

30 Berdún y GuendulÁin, J. J., *Libro de las milagrosas vidas y gloriosos triunfos de las dos apostólicas columnas de el augusto Reino de Navarra...*, Puente la Reina, Domingo de Berdala, 1693, pp. 434-506.

31 Villafañe, J., *Compendio historico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de cielos y tierra, María Santissima que se veneran en los mas celebres santuarios de Hespaña*, Salamanca, Imprenta de Eugenio García de Honorato, 1726, pp. 143-145.

32 Archivo Histórico Nacional Consejos, leg. 7096. Cofradías del Reino de Navarra, Pamplona.

33 Fernández Gracia, R., «La Virgen del Camino y Pamplona», *Diario de Navarra*, 11 de mayo de 2012, p. 58.

propio promocionando la de San Fermín en la parroquia de San Lorenzo entre 1696 y 1717.

El conjunto de la capilla fue posible gracias a los medios aportados por la Obrería parroquial, donativos particulares en especie, joyas, dinero, trabajo personal o mandas testamentarias y el producto de distintas corridas de toros organizadas por la Obrería y permiso del Real Consejo. Asimismo, hay que destacar distintos arbitrios, censales de la parroquia, una demanda general por los pueblos navarros autorizada por el Obispo y el Real Consejo, las cuartas que correspondían al cabildo catedral, así como los suculentos donativos de navarros en Indias y las aportaciones de los gremios y cofradías pamploneses.

Coincidiendo con aquel fervor, algunos matrimonios decidieron imponer el nombre de *Camino* a sus hijos. La primera niña que se documenta es el bautizo de Mª Camino Sierra y Ayerra (22-IV-1769), apadrinada por don Miguel Jerónimo Elizalde, secretario del Consejo de Guerra. La segunda bautizada fue Mª Camino Zamarquilla en mayo de 1773 y en los días siguientes a la colocación de la Virgen del Camino (25-VIII-1776), encontramos cuatro niñas, una hija de los marqueses de Vesolla. Desde entonces, todos los años se registraban varias niñas y algún niño con el nombre, especialmente en torno a la Octava.

De los grandes recuerdos, fundamentalmente del siglo XIX, hay que señalar su patronato sobre los procuradores (1876) y las composiciones musicales para sus Gozos, publicados en Pamplona en el siglo anterior. Entre los maestros que los musicalizaron destacan Damián Sanz (1844 y 1854), Mariano García (1854), Mauricio García (1856, 1863, 1864 y 1868), Lázaro Gainza, Goya, Juan Desplán, Antonio Vidaurreta, Martín Dendariarena y Estanislao Luna. Sin embargo, lo más destacado en este aspecto fueron las famosas *Sevillanas* de Hilarión Eslava (1834) que hicieron las delicias de los pamploneses de generaciones pasadas por la gran expectación que creaban.

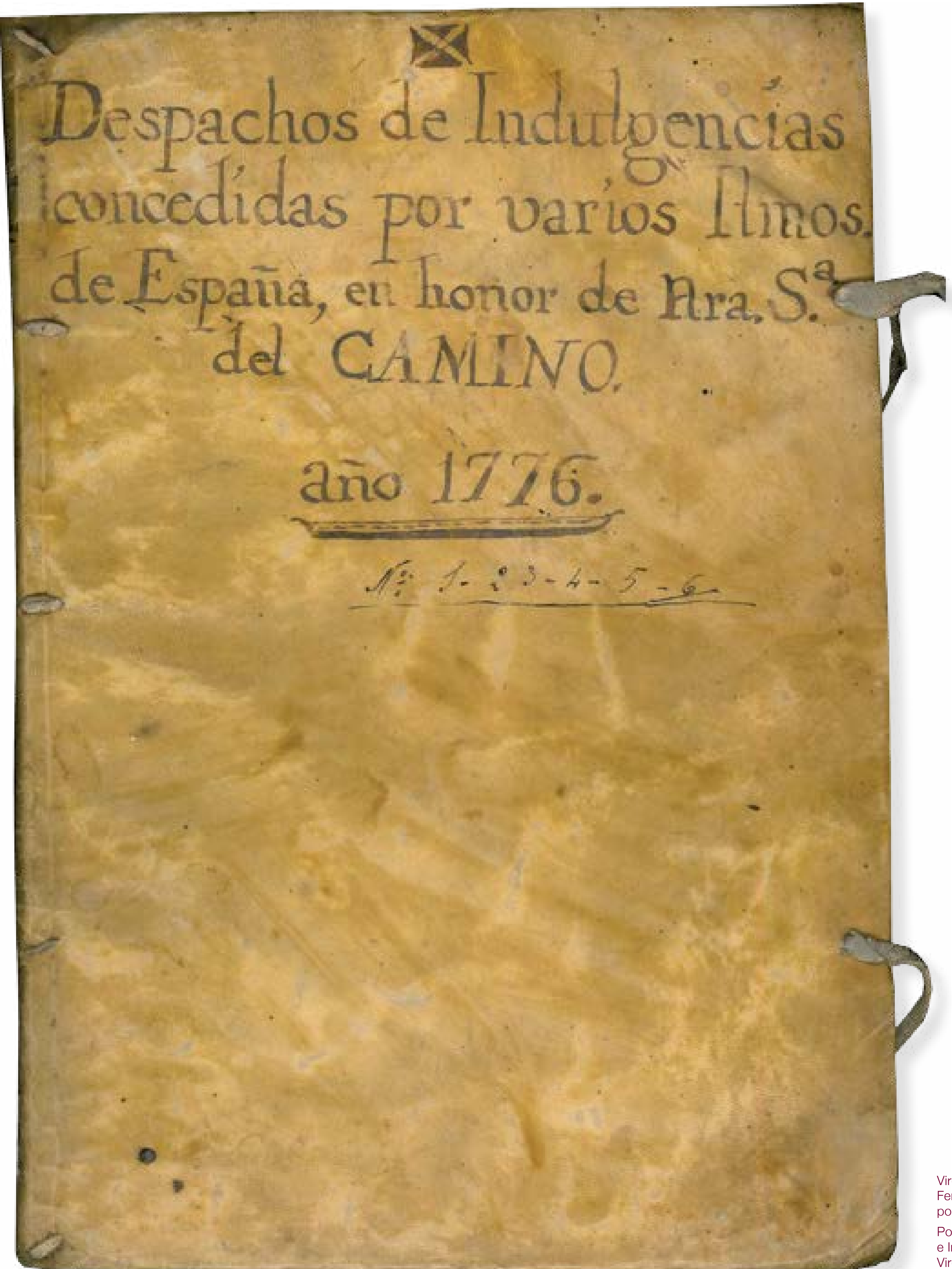
Coincidiendo con la Octava de Pascua y la Novena de agosto, se colgaban jaulas con canarios en la barandilla de la cúpula de la capilla. Don Jesús Arraiza recogió el testimonio de cómo su canto se avenía perfectamente con el trino de una estrofa de tiple de los Gozos musicalizados por Mariano García. La costumbre quedó recogida en esta copla de la época: «*Si yo fuera jilguero, / pasaría cantando en su asilo, / los días, las noches, / Virgencita del Camino*». Por lo demás, hay que recordar que la presencia de fuentes con agua, árboles de frutas y pájaros fueron algo muy usual en nuestras iglesias, especialmente en los siglos del Barroco, cuando el arte captaba al individuo a través de los sentidos, mucho más vulnerables que el intelecto.

* La fiesta de la Octava: bueyes ensogados, gran procesión y demanda

La parroquia festejó con medios económicos propios algunas fiestas de modo muy destacado, especialmente la de San Saturnino, patrono de la ciudad, Santa Catalina y las Octavas del Corpus y de la Virgen del Camino. Algunas de ellas –San Cernin y la Virgen del Camino– no solo se conmemoraron litúrgicamente, sino que con fondos de la Obrería –especie de junta de administración y fábrica– se costearon grandes hogueras y unos bueyes ensogados que se corrían por el ámbito del viejo burgo medieval y subían desde la Rochapea los tirabueyes, mientras los clarines y chirimías interpretaban música popular. La utilización del toro con carácter festivo y lúdico posee raíces medievales y el festejo con bueyes ensogados fue práctica usual entre poblaciones y aún cofradías para festejar a sus patronos.

La fiesta litúrgica de la Octava, domingo cuarto de Pascua, que pasó posteriormente al quinto, se festejaba con la participación de la Capilla de Música catedralicia en las Vísperas, en la función y en la famosa «*siesta*» a la hora de Sexta y a modo de velada musical que duraba hasta la función vespertina. Sin embargo, la gran visibilidad del día tenía su clímax en la procesión con todo el clero parroquial y acom-


DEL
CAMINO
S. FIRMIN
SATVR



Virgen del Camino con San Fermín y San Saturnino, 1721 por Juan de la Cruz [izda.].

Portada del libro de Gracias e Indulgencias por rezos a la Virgen del Camino, 1776 [dcha.].

pañamiento de los clarines del Ayuntamiento y, en tiempos más recientes, con la Banda de Música. El rico palio de honor, los extraordinarios ornamentos, la espectacular cruz parroquial, los cetros y el paso ricamente adornado constituyeron en tiempos pasados todo un acontecimiento ciudadano.

Costumbre desaparecida hace poco más de un siglo fue la de la demanda o gran cuestación, que recorría las calles del burgo y de la ciudad.

La popularidad de la Virgen de Camino debió mucho a sus representaciones en imágenes grabadas y pintadas. Los grabados se reprodujeron por miles en diversos tamaños y soportes, con planchas abiertas en distintos momentos. Los modelos más difundidos fueron obra del platero Juan de la Cruz en 1721, del pintor aragonés José Dordal en 1796 y del catalán Tomás Padró en 1868. A fines del siglo XVIII se popularizaron los escapularios de la Virgen y posteriormente, en los siglos XIX y XX se acuñaron medallas en diferentes materiales, algunas como emblema de la Corte de la Virgen del Camino.

* Virgen del Camino con San Fermín y San Saturnino, por Juan de la Cruz, 1721

Se trata de una estampa cuya finalidad era la de estimular la devoción, aunque se utilizó también para ilustrar tesis de grados universitarias y, sobre todo, como auténticos talismanes y como objetos de postulación. Este tipo de imágenes iba destinado a las gentes sencillas, en quienes inspiraban el mismo respeto y piedad que los retablos, esculturas y pinturas de los templos, a la vez que por un módico precio podían satisfacer sus devociones particulares.

La fecha de realización de la lámina se corresponde con la de una de las grandes restauraciones realizadas en la venerada imagen de la Virgen del Camino, consistente en el forrado con láminas de plata de toda la escultura medieval, labor que realizó el platero Hernando de Yabar, en cuyo taller aprendía el oficio el joven Juan de la Cruz. La plancha abierta por Juan o Juan José de la Cruz (Canfranc, 1695-Pamplona, 1777), se utilizó a lo largo de los dos últimos tercios del siglo XVIII y, cuando ya estaba «cansada», la retocó el platero José Iturralde.

Conocemos algunos detalles acerca de la lámina que sirvió para estampar numerosos grabados en tafetán de diferentes colores y papel desde la fecha de su realización hasta fines del siglo XVIII. La plancha fue regalo del Provisor de la diócesis de Pamplona, según se hace constar en varios inventarios de joyas y bienes de la parroquia de San Saturnino de Pamplona. En el correspondiente a 1726 aparece textualmente como *«una lámina de latón de la Imagen de Nuestra Señora y tiene a los lados dibujados San Saturnino y San Fermín que la dio el Señor Provisor»*. En 1721, año en que se abrió la lámina, ocupaba el provisorato y la vicaría general de la diócesis don Bartolomé García Delgado que, debió ser por tanto, quien mandó hacer la plancha, aunque el texto aludido también se puede referir al provisor de 1726, fecha del inventario que, a la sazón era don Gaspar de Miranda y Argaiz, que ocupó el cargo en 1725 y lo seguía siendo en la fecha aludida. Apoya esta última suposición el hecho de que don Gaspar, más tarde, cuando ocupaba la mitra de Pamplona fue muy aficionado a encargar a algunos plateros diferentes láminas, como una Dolorosa o los Santos Emeterio y Celedonio, patronos de su ciudad natal de Calahorra.

La composición presenta en la parte superior a la Virgen del Camino con dos ángeles ceroferarios y en los extremos superiores sendos ángeles sosteniendo el aparatoso cortinaje en los que campea el escudo del burgo de San Cernin. La imagen aparece sobre una peana que querrá ser una versión simplificada de la realizada años atrás en 1701-1702 por Hernando de Yábar y Daniel Gouthier. Viste ricas vestiduras en tipo alcuzón, su rostro se enmarca por un rostrillo y corona con ráfaga sostenida por un par de ángeles. La parte inferior presenta el escudo de Navarra-Pamplona con sendos tondos con

hojarasca en sus bordes que albergan los bustos de San Fermín y San Saturnino, revestidos con capas y portando las insignias episcopales, báculo y mitra. Cada uno queda identificado con su correspondiente cartela ovalada colocada en la parte inferior de los tondos.

El grabado, realizado en talla dulce, mide 220 x 170 mm. En las primeras tiradas, tanto en papel como en tafetán de diferentes colores, encontramos en la parte inferior, entre los tondos de los santos, un escudo cuartelado con las armas de Pamplona y Navarra con una corona real por timbre y decoración vegetal a sus lados. Las inscripciones únicamente son las que identifican a la imagen mariana y a los obispos: «*N^A^ S^A^ DEL / CAMINO / S. FERMIN S. SATURNINO*».

Con la lámina de Juan de la Cruz se hicieron numerosísimos grabados. Su popularidad fue grande. Sabemos que en el incendio del molino de la pólvora de 1732, un año antes de que tuviese lugar una pavorosa explosión en el mismo que tantos destrozos causó en la catedral, había un ejemplar de la estampa de la Virgen del Camino con San Fermín y San Saturnino, que ardió[34]. En 1737 se tiraron 150 ejemplares[35]. En las cuentas de 1738-1739 se recogen todos los gastos ocasionados con motivo de la visita de la reina Mariana de Neoburgo que dejó uno de sus vestidos para la imagen. Allí encontramos una partida de 2018 reales correspondientes al pago a un platero «*por el retrato de Nuestra Señora del Camino en lámina que se presentó a la Reina y abrir la lámina que queda en la Obrería*». La redacción de esta partida correspondiente a 21 de diciembre de 1738 es ambigua y no sabemos si realmente se entregó la pintura sobre cobre a la reina o si se quedó en la parroquia, después de mostrársela, e incluso al final se añade el concepto de abrir la lámina, lo que pareciera indicar que se hizo una nueva matriz para grabar, de la que nada sabemos[36].

En 1741 se hicieron quinientas estampas, en 1750 seiscientas en papel de marca mayor y 44 en tafetán; en 1754 200 en papel y siete docenas y media en tafetán encarnado y color caña adquirido a Fermín Azpilaga; en 1756, previo retoque de la lámina por Manuel Beramendi, se hicieron seiscientas en papel, a siete reales el ciento, y ciento cincuenta y ocho en tafetán, a 3 reales la docena; en 1758 el dorador José Erdocia pintó y doró doce medias cañas para otras tantas estampas de tafetán que se dieron al obispo y su familia, documentándose varias partidas al librero José Rada para estampaciones diversas; en 1760 se hicieron tres resmas de papel, mas doscientas setenta y cinco y quinientas por otro lado[37]. Las tiradas iban en aumento a la par que se construía la capilla (1757-1776) y muchas de ellas salían incluso indulgenciadas camino de las Indias. En 1770 el mismo Juan de la Cruz volvió a retocar la lámina que abriera décadas atrás, por lo que cobró 40 reales. En aquel mismo año, el librero Antonio Castilla tiró 800 ejemplares en tafetán y 500 en papel, cobrando por su labor 82 reales y 81 maravedís[38].

* Las estampas indulgenciadas

Un curioso libro que se custodia en el archivo Parroquial de San Saturnino conserva los despachos de indulgencias concedidas por distintos obispos españoles en honor de la Virgen del Camino, casi todos fechados en 1776[39]. Todos ellos se encuentran encuadernados en pergami-

34 Barcáiztegui, A. de, *Historia de la aparición milagrosa de la Imagen de N. Señora de la Soterraña de Nieva y Novena para implorar su auxilio*, Pamplona, Francisco Picart, 1733, p. 73.

35 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Recetarios de 1736-37.

36 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Recetario de 1738-39.

37 Archivo Parroquial de San Saturnino Pamplona. Recetarios de 1740-41, 1750-51, 1754-55, 1756-57, 1758-59, 1760-61, 1770-71.

38 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Recetario de 1770-71.

39 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona, núm. 412. Despachos de indulgencias concedidas por varios Ilustrísimos de España en honor de Nuestra Señora del Camino. Año 1776.

no y algunos, más tardíos, se han agregado con posterioridad a aquella fecha.

La historia de todos esos documentos nos habla de un promotor de nombre don Manuel Ramón García Herreros, de importante familia vecindada en Pamplona como veremos, que se dirigió a los obispos y arzobispos para que enriquecieran con indulgencias y diversas gracias la devoción a la Virgen del Camino. En las súplicas solicitaba cuatro peticiones. En primer lugar que se ganase indulgencia por rezar el Ave María ante la imagen de la Virgen del Camino; en segundo, lo mismo pero al invocarla en sus retratos; en tercero la misma gracia por rezar el Ave María al dar la hora el reloj de la parroquial de San Cernin y en cuarto y último que los celebrantes en la capilla de la Virgen o ante sus retratos o estampas también gozasen de los mismos privilegios.

Antes de pasar a ver las contestaciones de los prelados, transcribiremos un par de esas misivas enviadas desde Pamplona en el verano de aquel año de 1776. Lo hacemos, en primer lugar, con la remitida al obispo de Tarazona que dice textualmente:

> «*Ilustrísimo Señor.*
>
> *Manuel Ramón García y Herreros, vecino y natural de esta ciudad, con la más atenta veneración, representa a V. S. I. Que deseando se aumente más y más la devoción a María Santísima y Madre de Dios y de nosotros pecadores, se precisado, como el más mínimo de sus devotos el suplicar encarecidamente a el grande celo y cristiandad de V. S. I. Se digne conceder 40 días de indulgencias a todos los fieles de ambos sexos por cada una Ave María rezada delante de la imagen aparecida titulada Nuestra Señora del Camino y lo mismo delante de cualquiera de sus retratos, como también por cada Ave María rezada cuando da el reloj de la parroquial del Señor San Saturnino en dicha ciudad a donde se trasladó la referida imagen. Y porque al presente se abre lámina nueva, anhelando que al paso se grabe la impresión de concesión de indulgencias de todos los Ilustrísimos arzobispos y obispos de España a quienes al presente me ocupo haciendo la misma súplica que a V. S. I.*
>
> *Acompaña una recopilada razón de los motivos que me obligan a esta empresa, esperanzado de que en respuesta no tan solamente se a de dignar V. S. I. A enviarme su despacho favorable y sellado, sino también con aumento de la misma concesión de indulgencias, a cada uno de los sacerdotes seculares y regulares que celebraren en el altar de la nueva capilla de dicha imagen, como celebrando delante de cualquiera de sus retratos.*
>
> *Para mi será de singular contento de que al mismo tiempo me ocupe y mande V. S. I. En cuanto valiere en esta capital y Reino, deseando que Nuestro Señor guarde a V. S. I. Muchos y felices años. Pamplona y agosto 19 de 1776. Besa la mano de V. S. I. Rendido servidor Manuel Ramón García y Herreros*»[40].

Una vez que este singular pamplonés tuvo en sus manos una gran parte de las contestaciones de los obispos y arzobispos, se dirigió al obispo de Pamplona don Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari para que se validasen todos los despachos de sus hermanos en el episcopado y otorgase él mismo las que le pareciese oportuno. Con estas líneas se dirigió al citado obispo de Pamplona:

> «*Ilustrísimo Señor*
>
> *Manuel Ramón García Herreros, con la más reverente atención presenta a V. S. I. veinticinco despachos de los Señores Ilustrísimos Arzobispos de Tarragona, Granada, Burgos Zaragoza y Santiago y los Ilustrísimos Obispos de Palencia, Ceuta, Tarazona, Calahorra, Huesca, Urgel, Teruel, Osma, Santander, Málaga, Astorga, León, Cartagena, Segovia, Solsona, Badajoz y Salamanca, quienes se han dignado de conceder indulgencias a todos los fieles que rezaren una Ave María delante de la imagen de Nuestra Señora del Camino que se venera en esta ciudad, y lo mismo rezando delante de sus retratos, y asimismo cuando da el reloj de la parroquia de San Saturnino, como también a los sacerdotes que celebraren misa en el altar de la nueva capilla, o delante de sus retratos. Conforme ha sido la voluntad de cada uno de los expresados*

40 Archivo Parroquial San Saturnino Pamplona, núm. 412, fol. 9.



DON JUAN SAENZ DE BURUAGA.
POR LA GRACIA DE DIOS, Y DE LA SANTA SEDE Apostolica, Arzobispo de Zaragoza, del Consejo de Su Magestad, &c.

Deseando promover en quanto podemos la devocion christiana, y alentarla con espirituales gracias, usando liberalmente de las facultades, que nos competen, concedemos por la presente ochenta dias de Indulgencia à todos los Fieles, por cada vez, que devotamente ...

... pidiendo à Dios por la Exaltacion de nuestra Santa M. Catholica, Extirpacion de las Heregias, Paz, y Concordia entre los Principes Christianos, y Conversion de Pecadores. Dadas en Zaragoza ... del mes de ... de mil setecientos ...

Por mandado de S. E. Ilma el Arzobispo mi Señor,

Indulgencias Gratis.



D. BALTHASAR DE YUSTA
NAVARRO, POR LA GRACIA DE DIOS, Y DE LA SANTA Sede Apostolica, Obispo de Leon, Conde de Colle, Señor de los Lugares de los Argüellos, y Vegamian, del Consejo de S. M. &c.

Deseando promover en quanto podemos la devocion Christiana, y alentarla con espirituales gracias, usando liberalmente de las facultades, que nos competen, concedemos por la presente ... dias de Indulgencia à todos los Fieles, por cada vez, que devotamente ...

... pidiendo à Dios por la Exaltacion de nuestra Santa M. Catholica, Extirpacion de las Heregias, Paz, y Concordia entre los Principes Christianos, y Conversion de Pecadores. Dadas en ... del mes de ... de mil setecientos setenta y seis.

Por mandado de S. S. Ilma el Obispo mi Señor.

Indulgencias Gratis.

Correspondencia e indulgencias de distintos obispos para la estampa de la Virgen del Camino en 1776.

Ilustrísimos y como es preciso para dar a la imprenta y que hayan de ser válidas todas las expresadas indulgencias la aprobación de V. S. I. Suplica se la conceda e igualmente las indulgencias que fuesen de su piadoso celo para aumentar el número y devoción de María Santísima, favor que en ello suplica

Manuel Ramón García Herreros»[41].

Un resumen extraído de las contestaciones de los obispos en sus correspondientes decretos a las cuatro peticiones es la siguiente. Don Juan Luelmo y Pinto, obispo de Calahorra concedió 40 días de indulgencia por el primero de los puntos; don José Laplana y Castellón, de Tarazona, 40 días por el primer y segundo punto; don Pascual López Ataun, de Huesca, 40 días por cada uno de los extremos de la petición; don Bernardo Antonio Calderón, de Osma, lo mismo; don Felipe Antonio Solano, de Ceuta, lo mismo; don Antonio Jorge Galbán, de Granada, 80 días por cada uno de los cuatro apartados; don Juan Sáenz de Buruaga, de Zaragoza, lo mismo que el anterior; don Manuel Argüelles de Palencia, 40 días por cada uno de los cuatro; don Juan José García de Coria, 40 días por el primer punto; don Tomás de Lorenzana, de Gerona, 40 días en los términos otorgados por otros obispos; don Claudio Sanz y Torres, de Almería, 40 por rezarlas antes la imagen y otros cuarenta por hacerlo al dar las campanadas el reloj; don Felipe Beltrán, de Salamanca, 40 días por rezar tres Salves o tres Ave Marías por las tres purezas de la Virgen; don Manuel Pérez Minayo, de Badajoz, 40 días por una Salve ante la imagen, fray Rafael Lasala, de Solsona, 40 días por el primero, segundo y cuarto puntos; don Manuel Rubín de Celis, de Cartagena, 40 días a todos lo que arrodillados rezasen el Ave ante la Virgen y otros 40 por los otros tres puntos de la petición; don Joaquín de Santoyán, de Urgel, 40 días por cada uno de los cuatro extremos; don Francisco José Rodríguez, de Teruel, como el anterior; don Francisco Laso Santos, de Santander, 40 días por el primer y cuarto apartados, indicando que lo mismo se lograba rezando Ave María o Salve; don Francisco Alejandro Bocanegra, de Santiago de Compostela, 80 días por cada uno de los cuatro puntos; Juan Lario, de Tarragona, lo mismo; Baltasar de Yusta Navarro, de León, 40 días por cada uno de los cuatro puntos; Manuel Merino de Astorga, lo mismo; Juan Bautista Cervera, de Canarias, 40 días por el primero, segundo y cuarto extremo y don Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari de Pamplona, 40 días por el primero, segundo y cuarto. La mayor parte de todos estos despachos se fechan en agosto y septiembre de 1776, aunque algunos de ellos son de fines del año. La mayor parte están escritos a mano por los secretarios de los prelados y rubricados por estos últimos. Algunos, los menos, vienen en formularios impresos con el sello episcopal, con la parte manuscrita de la concesión concreta. A estos últimos pertenecen los despachos del arzobispo de Zaragoza y de los obispos de Teruel y León.

Respecto a don Manuel Ramón García Herreros, sabemos que con sus hermanos Fernando Antonio y Martín José ganaron ejecutoria de hidalguía en 1771, como originarios de la casa Urrechua de Gortiz en el señorío de Vizcaya. Su escudo estaba colocado en una casa de la calle Mercaderes y en otra de la calle Calceteros, frente a la Casa Consistorial que fue removido en 1960, reponiéndose en el núm. 6 de la Plaza de San José[42]. A fines del siglo xviii, don Manuel Ramón llegó a ser depositario general de Navarra y apoderado del obispo Igual de Soria.

La plancha que abriera Juan de la Cruz en 1721 se retalló al poco de recibir todas las indulgencias pedidas a los obispos y prelados en 1776. Fundamentalmente se eliminó parte del ornato del escudo inferior y se redujeron las car-

41 Archivo Parroquial San Saturnino Pamplona, núm. 412, fol. 2.

42 Martinena Ruiz, J. J., «Armonial y Padrón de nobles de la ciudad de Pamplona según los manuscritos de Vicente Aoiz Zuza», *Príncipe de Viana*, núm. 220 (2000), p. 492.

telas con los nombres de los santos obispos que quedaron reducidas a simples filacterias para introducir un texto partido a ambos lados del blasón, alusivo a las gracias que se podían obtener. La nueva inscripción reza: «*N^{A} S^{A} DEL / CAMINO / S. FERMIN S. SATURNINO / Todas las personas que rezaren una Ave Maria delante de esta Imagen ga- / naran mil dias de Indulgencia, ochenta dias por una Salve, y cincuenta mil dias / por una parte de Rosario. Concedidas por varios S^{s} Ilust^{s} Prel^{s} de España / Juan de la Cruz PP 1721*».

De este grabado indulgenciado se realizaron numerosísimas tiradas. Prácticamente todos los años se recogen en la contabilidad de la Obrería, tanto en los Semanarios como en los Recetarios, datos de costes por la estampación de papel y tafetán. A modo de muestra, señalaremos algunos ejemplos: En 1779 el librero Antonio Castilla hizo 1.240 estampas[43]; en 1781 se contabilizan 500 por una parte que importaron 78 reales y 24 maravedís, 1.300 por otra y otra estampación en papel y tafetán que importó algo más de 155 reales[44]; en 1783, 1.000 ejemplares[45]. Con semejante ritmo de tiradas, hubo que retocar la plancha en numerosas ocasiones. Así entre 1788-1789 se documenta un retallado realizado por Pedro Antonio Sasa, así como numerosas estampaciones a cargo del mencionado librero Antonio Castilla, advirtiéndose que se trataba de estampas con sus indulgencias[46]. En años sucesivos siguió ocupándose de las estampaciones el mismo Antonio Castilla, tanto las de papel como las de tafetán, siempre en menor número estas últimas. En 1794-95 aparecen por primera vez las estampaciones de escapularios en telas y papeles de distintas calidades, se encargaban por docenas y se contabilizan también los cordones para los mismos, sin que ello repercutiera en los encargos de estampas[47]. En las cuentas del año siguiente, se advierte que los citados escapularios se realizaban con destino a la demanda anual, que hacían por las calles de Pamplona las personas designadas por la Obrería parroquial a beneficio del culto de la Virgen del Camino[48].

* La estampa de José Dordal, 1796

En el contexto de diversos intentos de realización de nuevas estampas a la moda del arte académico para San Fermín y la ejecución de una plancha por José Dordal para San Fermin en 1792, se abrió la nueva lámina para estampar grabados de la Virgen del Camino. El examen minucioso de las cuentas mensuales y semanales de la Obrería de San Saturnino, nos ha llevado a conocer y datar la estampa que ya se conocía de José Dordal. En el libro Recetario de la Obrería Parroquial, especie de junta de fábrica pero con más atribuciones, encontramos sendas partidas correspondientes a 1796 y 1797 que datan perfectamente la ejecución de la plancha en la capital aragonesa. En el mes de abril de 1796 se anota un pago «*por la plancha de cobre* de 40 reales y en noviembre del año siguiente se abonan 937 reales a don Felipe Clemente «*por la apertura de la lámina y estampas de raso papel que ha remitido para la Obrería*»[49]. En el semanario de la administración parroquial correspondiente a la semana de 26 de noviembre a 3 de diciembre de 1797 queda corroborado, una vez más, el pago de «937 reales y 18 maravedís pagados a Felipe San Clemente, de Zaragoza, por la lámina y estampas de raso y papel que

43 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro Recetario 1778-1779.
44 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro Recetario 1780-1781.
45 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro Recetario 1782-1783.
46 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro Recetario 1788-1789.
47 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Recetario 1794-195.
48 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Recetario 1796-1797.
49 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Recetario de 1796-1797.



Virgen del Camino,
por José Dordal, 1796.

ha remitido para la Obrería»[50]. Es posible que haya que identificar al aragonés que enlazó a la parroquia con el grabador con Felipe Sanclemente y Romeu (1758-1815), mayordomo de la cofradía de San Joaquín de comerciantes de la capital aragonesa, que participó activamente en el primer sitio de Zaragoza y fue vocal de la Junta Militar por designación del general Palafox y, al que conocemos físicamente por un grabado firmado por Juan Gálvez y Fernando Brambilla en 1812-1813 y perteneciente a la serie de la *Ruinas de Zaragoza*, en cuya inscripción afirma que pertenecía al «Comercio de Zaragoza»[51].

El modelo corresponde a un tipo neoclásico muy difundido y presenta a la imagen en una hornacina con guirnaldas y gloria de querubines entre ráfagas. La Virgen del Camino luce un hermoso vestido y manto y se eleva sobre una doble peana de plata que para aquellas fechas ya se había realizado para dar mayor esbeltez a la imagen. Sus medidas son de 430 x 290 mms. y la técnica es de talla dulce y aguafuerte. La calidad del grabado es superior a la del de 1721, pero a la vez resulta de mayor frialdad por su carácter neoclásico y académico[52]. Se acompaña de la siguiente inscripción: «*N^{A} S^{RA} DEL CAMINO / Que se venera en su Capilla sita en la Parroquial de S^{n} Satur / nino de la Ciudad de Pamplona en Navarra hay conced^{s} dife / rentes Yndulg^{s} por muchos S^{s} Arzob^{s} y Obispos de España como / consta en el Archivo de la Obreria / Jf. Dordal lo g^{o}*».

Con la nueva plancha se siguieron tirando, con la misma intensidad o más que antes, las estampas. Entre 1798 y 1799 se adquirió raso blanco y pajizo para la estampación de algunos ejemplares, el librero Rada hizo 64 ejemplares



Virgen del Carmino por José Dordal, 1796 y retocada por José Iturralde.

en raso blanco y 23 en amarillo, se adquirieron cuatro manos de papel de Holanda y el mismo José de Rada se encargó de su elaboración[53]. Las sucesivas estampaciones debieron desgastar la matriz, por lo que fue necesario que el platero José Iturralde (†1842) la retocase, sin alterar en nada la composición del maestro aragonés.

José Dordal nació en Valencia en 1780, fue alumno de la Academia de San Carlos de Valencia y con posterioridad de la de San Luis de Zaragoza, ciudad esta última en la que desarrolló su actividad hasta su temprana muerte, acaecida en 1808, a los veintiocho años de edad[54]. Perte-

[50] Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Semanarios de 1797.

[51] Páez Ríos, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, p. 150-160 y vol. II, 1982, p. 389 .

[52] Molins Mugueta, J. L. y Fernández Gracia, R., «La capilla de Nuestra Señora del Camino», *La Virgen del Camino de Pamplona. V Centenario de su aparición*, Pamplona, Mutua de Pamplona, 1987, pp. 107-108.

[53] Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Recetario 1798-1799.

[54] Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de Bellas Artes en España*, vol. II, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1894, p. 152.

necía a una familia de artistas. Tanto él como sus hermanos, Pablo y Marco fueron protegidos de don Juan Martín de Goicoechea y alumnos de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis (Zaragoza) y, como tales, aparecen representados en el retrato de don Juan Martín que le hizo Buenaventura Salesa, conservado en la misma Real Academia. En 1801 Pablo ganó el premio de pintura de la Academia con un cuadro que representaba al joven Tobías, mientras que Marco ganaba el segundo. El premio de grabado lo ganó José, copiando el retrato de Pignatelli realizado por Goya. Dos sobrinos suyos llamados Mariano y Pablo se dedicaron a las Bellas Artes, concretamente al arte de la pintura, como discípulos de la Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. A José debió pertenecer el retrato del general Palafox, al que se alude en una carta conservada en el Archivo Municipal de Zaragoza[55]. La obra de más envergadura que llevó a cabo en tierras navarras fue el lienzo de San Francisco Javier para su capilla en la parroquia de Villafranca, en 1806[56], amén de la plancha para estampar de San Fermín de la que nos ocupamos en su lugar, en 1792.

La Virgen de las Maravillas en las Agustinas Recoletas

Entre las advocaciones de la Virgen en la Pamplona de los siglos pasados, ocupaba un lugar muy destacado la Virgen de las Maravillas, venerada en su retablo de las Agustinas Recoletas. Los orígenes de todo un «boom» devocional hay que ponerlo en relación con un suceso de carácter maravilloso, cuyo protagonista fue el hermano carmelita descalzo Juan de Jesús San Joaquín. Se conserva el testimonio del citado religioso, firmado de mano ajena, en 1661, porque no sabía escribir. Su texto, con mayor o menor amplitud se ha repetido desde aquellos momentos tanto en fuentes manuscritas como en diversos libros impresos. También se daba cuenta de la historia de la imagen en la biografía del hermano Juan de Jesús San Joaquín, editada en Madrid en 1684[57] y en Pamplona en 1753[58]. Entre estos últimos, hay que destacar la famosa historia del jesuita Juan de Villafañe[59] y la crónica del Padre Alonso de Villerino[60], así como historias de imágenes marianas españolas del siglo XIX y de las Vírgenes navarras en el siglo XX, y las diversas novenas de la Virgen, editadas en varias ocasiones. De particular importancia para la difusión de su historia fue la inclusión por Moreno Cebada en sus *Glorias religiosas de España*, en donde afirma que *«los exvotos y presentallas que en gran número se hallan colocadas en las paredes de la iglesia conde es venerada, revelan la piedad nunca desmentida del pueblo navarro»*[61].

El resumen de la historia, maravillosa, como tantas del siglo XVII nos sitúa en 1655, cuando desde la azotea del convento de los Carmelitas Descalzos, el hermano Juan de Jesús San Joaquín, vio sobre una nubecilla, en los tejados de las Recoletas, una imagen de la Virgen que lle-

55 Archivo Municipal de Zaragoza. Fondo Palafox, leg. 26-3/ 77.

56 Fernández Gracia, R., *San Francisco Javier Patrono de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía*, Pamplona, Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo. Institución Príncipe de Viana, 2006, p. 266.

57 José de la Madre de Dios, *Historia de la vida y virtudes del venerable hermano Iuan de Iesus San Ioaquin, Carmelita Descalzo... y devocion por el introducida del... Patriarca San Ioaquin*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1684, pp. 297 y ss.

58 Id., *Historia de la vida y virtudes de el venerable hermano Juan de Jesús San Joaquín, carmelita descalzo...*, Pamplona, José Ezquerro, 1753.

59 Villafañe, J. de, *Compendio historico en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imagenes de la reyna de cielos, y tierra, Maria Santissima, que se veneran en los mas celebres santuarios de España...*, Madrid, Manuel Fernández, 1740, pp. 328-332.

60 Villerino, A. de, *Esclarecido solar de las Religiosas Recoletas de Nuestro Padre San Agustín y vidas de las Insignes hijas de sus conventos*, Madrid, Imprenta de Bernardo Villa-Diego, 1690, p. 465.

61 Moreno Cebada, E., *Glorias religiosas de España. Historias de las imágenes de Jesucristo, de la Santísima Virgen y de los santos que se veneran en los templos...*, vol. II, Barcelona, Librería de el Plus Ultra, 1867, p. 525.

gaba a recoger el alma de la priora, entonces moribunda. Por intervención del religioso, la priora sanó y a los pocos días el hermano Juan recogió, por casualidad, una imagen abandonada en una casa que era igual a la que había visto sobre el tejado. La dueña de la casa le manifestó que un hombre la había dejado para que la entregase al carmelita. Con la escultura marchó al convento a preguntar a su confidente San Joaquín sobre su proceder, llegando a entender que la debía llevar a Recoletas. En aquel momento se inició una de las devociones marianas más populares en siglos pasados en la capital navarra. Por votación de las religiosas en tres ocasiones, salió el nombre de Maravillas. Con el tiempo se colocó en la iglesia en su retablo costeado por el canónigo de Murcia don Juan Antonio Berasategui, en 1674. La crónica conventual dejó escrito con tal ocasión este texto: «*Pusiéronla en medio del Altar Mayor que estaba hecho un sol de dorados rayos, porque las luces que herían en las piezas de oro que la enriquecían, volvían en reflejo el resplandor del oro, a los ojos del concurso. La iglesia estaba hecha toda un cielo, adornada de tan ricas láminas y singulares ramilletes sobre las colgaduras que la vestían que podían competir con las estrellas*»[62].

Las estampas y novenas de la Virgen de las Maravillas difundieron su culto, llegando incluso al convento de Santa Mónica de Puebla de los Ángeles, en donde se encuentra una bonita pintura que la representa. Hasta hace unas décadas las embarazadas de la ciudad acudían al torno conventual a solicitar las medidas de la Virgen en seda como verdadero talismán protector en su estado de buena esperanza Sus milagros y prodigios también tuvieron alta difusión.

Quizás uno de los más sonados fue la curación milagrosa en la ciudad de Vitoria en 1748 de una religiosa del convento de Santa Clara llamada Sor María Gabriela de San Joaquín Argaiz, que llevaba varios años gravemente enferma. El envío por parte de las Agustinas



Virgen de las Maravillas por Ricard Collin, c. 1680.

Recoletas de Pamplona a iniciativa de sus religiosas, tía suya, de una estampa de la Virgen de las Maravillas proporcionó a la monja clarisa la curación de sus viejas dolencias. En el archivo del convento de Pamplona se guarda el expediente y la información del milagro acaecido por intercesión de la Virgen de las Maravillas, con declaraciones de médicos, uno de los cuales afirma «*cansados ia de rezetar remedios.. tuvimos el afecto por incurable y cesamos la aplicación de todos ellos... pero ia que no quería Dios que curase esta Señora con los remedios humanos, dispuso Su Magestad el que se encomendase diversas a Nuestra Señora de las Maravillas y el mismo día que recibio el retrato que la enviaron de Pamplona... tuvo la novedad... No hallamos razón alguna física ni médica a qué atribuir esta cesación repentina de males... Nos parecía temeridad buscarlas en lo humano. Confesamos pues con humildad y reverencia deberse a la poderosa intercesión de Nuestra Seño-*

62 Sáenz Ruiz de Olalde, J. L., *Monasterio de Agustinas Recoletas de Pamplona. Tres siglos de historia*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, p. 81.



Virgen de las Maravillas por Juan de la Cruz, c. 1730.

ra de las Maravillas, a quien rogamos nos tenga bajo su protección»[63]. Otro médico, titular de la ciudad de Vitoria insiste en parecidos términos en su declaración, aunque da algún detalle más sobre el grabado cuando afirma *«le llegó por el correo carta del convento de Pamplona, en la que venía inclusa una estampa de Nuestra Señora de las Maravillas, la cual la aplicó con viva fe a su pecho y luego al instante mirum dictus sintió tal júbilo y mutación en su cuerpo»*[64].

La curación de la religiosa de Vitoria puso en marcha un mecanismo que se repetía siempre que se probaba un milagro por parte del simulacro mariano del convento pamplonés, con el canto de un *Te Deum*, misa solemne y preces especiales con tal motivo, de acuerdo con un ceremonial que conservan las religiosas del siglo XVIII.

En otro documento, sin fechar, del archivo conventual existe otro testimonio sobre el papel taumatúrgico de las estampas, en este caso en tierras de América. Su contenido es el siguiente: *«Envió el convento a las Indias unas estampas de esta Sagrada Imagen, que a una señora residente en aquel Nuevo Mundo y prima de una religiosa del convento de Pamplona, llegaron a sus manos a tiempo que tenía una nievecilla muy al acabo; pusiéronle sobre la cabeza una de ellas y estuvo buena al punto que se la aplicaron y la tal señora envió, en agradecimiento a la Sagrada Imagen un rosario de perlas, gargantilla y arracadas y un cordoncillo y otros juguetes de oro para el Niño que tiene en el brazo, que es de lo más primoroso que yo he visto»*[65]. Con toda seguridad estamos ante un testimonio del siglo XVIII, en unos momentos en que la imagen gozó de gran predicamento dentro y fuera de Navarra, de modo especial en tierras de Nueva España, en donde se conservan pinturas a modo de trampantojos en distintas colecciones, como la del Museo de Santa Mónica de Puebla de los Ángeles.

* Dos pequeñas estampas calcográficas

No podían faltar las imágenes grabadas para multiplicar el culto y veneración de la imagen. Conocemos un par de estampitas, la primera posiblemente hecha en Bruselas a fines del siglo XVII, en torno a 1680, muy sencilla con un cortinaje bien trabajado y su imagen con manto amplio y una inscripción inferior en la que se lee: *«Retrato de Nra Sª de las Maravillas / que esta en el convento de Nra Sª de la concepció de / Agustinas Recoletas de la cidad de Pamplona. Fue / allada debajo de vn pesebre el aº de 1656»*. El ejemplar que conocemos está recortado, su mancha mide 88 x 61 mm. y su impresión no es muy nítida, lo que no deja ver bien el nom-

63 Archivo Agustinas Recoletas de Pamplona, caja 11, 11/10.

64 *Ibidem*.

65 Archivo Agustinas Recoletas de Pamplona. Carpeta 11, núm. 10.

bre del grabador, apenas parece leerse: «... *Collin Bruxelles*», lo que nos lleva a una estampa realizada en Flandes, quizás obra de Ricard Collin, dibujante y grabador nacido en Luxemburgo en 1626 y fallecido en Bruselas en 1688, en donde residía desde 1678 desde donde atendió diversos trabajos para la España de Carlos II, como un excepcional grabado del monarca[66].

La otra es un poquito mayor, aunque la mancha tiene prácticamente las mismas dimensiones (88 x 66 mm.) y fue realizada en Pamplona por el tantas veces mencionado Juan de la Cruz, hacia 1730. La inscripción que le acompaña reza: «*Retrato de N^ra^ S^a^ de las Maravillas / que esta en el convento de Agustinas / Recoletas de la ciudad de Pamplona / allada devago de un pesebre a^o^ 1656 / J^n^ de la Cruz ft.*». La composición sigue el esquema de la anterior realizada en Bruselas, incluso en el tipo de cartela con cabezas de ángeles en los extremos. Se varía un poquito en la posición de la cabeza, algo menos frontal y en el pabellón superior en el que figura el corazón traspasado, emblema de los agustinos.

* El grabado dieciochesco, obra de Carlos Casanova

Una de las mas bellas y delicadas estampas de todas las abiertas para tierras navarras, en el siglo XVIII, corresponde a la de la Virgen de las Maravillas. Lamentablemente, ha desaparecido de las estampas que conocemos el nombre del grabador, si es que figuró. En cualquier caso, creemos que se debe de atribuir, tanto por su calidad técnica, como por el repertorio ornamental que rodea a la imagen de la Virgen a Carlos Casanova que, como es sabido, estuvo residiendo en tierras navarras que, como ya hemos hecho constar en otras ocasiones, permaneció en la capital navarra, titulándose platero y haciéndose cargo de obras de esa especialidad, como el diseño de la espectacular peana borrominesca del patrón San Fermín (1736)[67] y realizando planchas para San Gregorio Ostiense en 1737 y 1739, el Corazón de Jesús en 1737 y, con toda seguridad, para la Trinidad de Erga.

Las últimas estampaciones de fines del siglo XVIII o comienzos de la siguiente centuria se hicieron en papel y su mancha mide 193 x 153 mm. Conocemos alguna estampación en tafetán amarillo, concretamente una que figura en la tesis de grados estampada por Antonio Castilla en 1789 y que se conserva en la clausura de las Agustinas Recoletas.

El modelo para la imagen es el que ya hemos visto anteriormente, aunque algunos elementos como la peana de nubes está ejecutada con mayores dimensiones y más libertad. Por lo demás, reproduce el original de mediados del siglo XVII, con el manto de rico tejido, una hermosa corona y la media luna a los pies. No falta el dosel con el escudo agustiniano y las ricas cortinas descorridas en un enmarque rectangular del centro de la composición. Mayor interés posee el repertorio ornamental con plásticas guirnaldas de frutos sostenidas por sendos ángeles a los lados del recuadro que contiene la imagen. Una cabeza de ángel en la parte superior y otra sobre la cartela inferior, junto a plásticas ces, algunas con follaje vegetal conforman el ornato de la estampa. En una cartela inferior de diseño borrominesco leemos: «*Retrato d. N. S. d. Las Maravillas q. esta / en el Convento d. Agustinas recoletas d. la / ciud^d^ d. Pamplona allada debago d. un Pesebre / Año 1656*». La comparación de los motivos reseñados con los diseños de otras estampas de Casanova de las década de los treinta no parecen dejar duda alguna acerca de la atribución que hacemos. Entre las semejanzas con otras obras

66 Mínguez, V., *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2013, pp. 139-140.

67 Molins Mugueta, J. L., «El culto a San Fermín», *Sanfermines. 2014 horas de fiesta*, Pamplona, Carrión & Pimoulier, 1992, p. 39.



Virgen de las Maravillas por Carlos Casanova, c. 1740.



ÆTERNI PATRIS
VERBI DIVINI
SPIRITUS SANCTI
Totius Trinitatis
A primo Conceptionis
A Deo Opt. Max.

Templo sacratissimo,
ET TERRÆ REGINÆ,

BEAT.MÆ VIRGINI MARIÆ VULGO DE LAS MARAVILLAS

HAS THEOLOGICAS PROPOSITIONES PUBLICE DEFENDENDAS

Tesis de grados de 1789 en tafetán amarillo con la imagen de la Virgen de las Maravillas grabada por Carlos Casanova c. 1740.

suyas, señalaremos algunos detalles de decoración vegetal de su libro de ornatos (1731-1732), la cartela de la estampa de la Venerable Inés de Jesús Franco (1733), las guirnaldas del de San Gregorio Ostiense y los ángeles y el modo de presentar la imagen del grabado de la Virgen del Pueyo (1734) (1737)[68].

Respecto a Carlos Casanova (1709-1770), el autor de la obra, recordaremos que nació en Ejea de los Caballeros, se formó con el grabador y platero Francisco Zudanel, se consolidó como grabador en Zaragoza en la década de los treinta con trabajos de todo tipo, marchó a Madrid hacia 1740 en donde alcanzó prestigio como pintor de retratos en miniatura, fue pintor de Cámara de Fernando VI y académico de mérito de la Real Academia de San Fernando[69].

Nuestra Señora del Río en las canónigas de San Agustín

En los años finales del siglo XVII, las agustinas canónigas de Pamplona del convento de San Pedro de Rivas encargaron la plancha para estampar los grabados de la Virgen del Río, cuya imagen gozaba en aquellos tiempos de gran devoción en la ciudad de Pamplona, que iba pareja a la leyenda sobre su aparición. La crónica conventual recoge el relato de cómo venía la imagen por el río Arga, no pudiéndola recoger los canónigos por sumergirse en las aguas, ni el obispo. Tras varios días de intentos fallidos salió la priora y comunidad y el simulacro mariano se dejó coger y tomó el nombre de Virgen del Río. Todavía conservan las religiosas una pintura en la que se narra con todo detalle el suceso. Al desaparecer las antiguos papeles que daban fe de todo ello por haberlos enviado a un obispo, al que no se identifica, las religiosas escribieron a mediados del siglo XVII a la famosa Madre Ágreda, auténtico oráculo en la época por sus bilocaciones y escribir la vida de la Virgen, acerca del día que sería del gusto de la Virgen María para celebrar su fiesta, contestando que el día 2 de julio, festividad de la Visitación de Nuestra Señora[70]. Las novenas impresas a partir de 1847 narran todo ello con muchísimos detalles. Al igual que en otros casos, en los gozos se narra la leyenda recogida en algunos textos, oralmente y en la memoria de las religiosas:

Seréis público blasón
de esta Casa Religiosa:
Virgen del Río Gloriosa
dadnos vuestra protección.
Un nocturno resplandor
vuestra Aparición previene
en el río que aquí viene
demostrando, cual viador.
El incomprensible amor
mostráis en toda ocasión
en el Río aparecida
atraída del amor.
Os encontró un pescador,
va a tomaros enseguida:
pero ve que sumergida,
es en vano su intención.

Hasta tiempos recientes la imagen estuvo en el coro alto, concretamente hasta la Francesada

68 Pano Gracia, J. L. y Roy Sinusía, L., «Catálogo de obras», *El grabador ejeano Carlos Casanova (1709-1770) y su hijo el medallista Francisco Casanova (1731-1778)*, Zaragoza, Diputación Provincial-Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 2009, pp. 178-197.

69 Ansón Navarro, A., «El ejeano Carlos Casanova y Sanchoner (1709-1770), destacado grabador y pintor de Cámara de los reyes Fernando VI y Carlos III», *El grabador ejano Carlos Casanova (1709-1770) y su hijo el medallista Francisco Casanova (1731-1778)*, Zaragoza, Diputación Provincial-Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 2009, pp. 13-69.

70 Archivo Agustinas de San Pedro de Pamplona. Noticias aunque breves del antiquísimo convento de San Pedro y algunas cosas dignas de mencionarse para que Dios sea alabado por las religiosas que viven y vivirán en lo venidero, por Sor Petra Urbiquian. 1906.



Virgen del Río por Fermín Galindo, c. 1695. (Foto Biblioteca Nacional).

en un retablo y luego, por haberse quemado durante la guerra, en una urna acristalada.

El encargo de la estampa recayó en un platero de la ciudad, Fermín Galindo que había superado el examen para la maestría en aquel arte el 15 de junio de 1690, tras haber aprendido el oficio con su tío Juan Galindo en la capital aragonesa, con su padre Diego en Pamplona y habiendo estado de oficial en Zaragoza con Juan Revedo[71]. Su especialidad era el trabajo en oro y la pieza de su examen fue una maceta de nueve diamantes. Hizo testamento en Pamplona en 1699 y debió fallecer pronto, ya que su viuda, contrajo de nuevo matrimonio en 1701 con el platero Manuel Osma[72]. Al igual que otros de su oficio, se ocupó de abrir láminas a buril. Entre ellas figura un San Fermín y algunos frontispicios con escudos heráldicos.

La plancha mide 150 x 108 mm. y aunque se conocen muchas reproducciones del grabado, es difícil dar con una estampación original. Conocemos la de la Biblioteca Nacional[73] y contados ejemplares en estampaciones dieciochescas o de comienzos del siglo XIX. Su composición es muy sencilla y muestra a un platero con no muchas posibilidades en el arte del grabado. La Virgen es la protagonista de la composición, sin alusiones a retablo, camarín, etc., tan solo el consabido cortinaje descorrido a ambos lados y una gran peana con sendos ángeles de cuerpo entero entre cardina vegetal. Porta el cetro que lució la imagen mientras conservó los vestidos y la corona. En una cartela ubicada en la parte superior de la peana se identifica a la imagen con la inscripción en letras capitales: «*N. S, DEL / RIO*». La firma del grabador aparece en el margen inferior izquierdo: «*f^{n} Galindo f^{t}*». La cronología de la pieza habrá que fijarla en torno a 1695.

A una de las estampas de la Virgen del Río se le veneró especialmente en el monasterio de la Visitación, o Salesas de Pamplona, ya que en los inicios de la fundación en la capital navarra, estando provisionalmente instaladas las religiosas en el convento de las Dominicas en la calle Jarauta, se vieron libres de un pavoroso incendio y la estampa libró de una gran catástrofe, quedando la misma indemne. En la parte posterior de la citada estampa, en un escrito del momento, se lee: «*Durante la estancia que en el Convento de las M. M. Dominicas hicieron en éste las amadas Hermanas fundadoras, ocurrió un gran incendio en su habitación el 23 de diciembre de 1881. Un salón colocado sobre la bóveda de la iglesia e inmediato a su habitación fue presa de las llamas, pero éstas se detuvieron al llegar a unas imágenes antiguas de la Santísima Virgen, sin que ninguna se quemase. Esta imagen de Nuestra Señora del Río fue de este número, por lo cual deseamos conservarla siempre en nuestra enfermería como recuerdo de la protección de María*».

En el libro de crónicas del monasterio también quedó reflejado el hecho en una larga relación que señala la anterior síntesis y aporta detalles del recorrido de las llamas hasta el intradós de la bóveda de la iglesia y cómo se detuvieron junto a los armarios que las religiosas tenían con mucha ropa por intervención de «*unas estampas de la Santísima Virgen que estaban en la pared (una de estas estampas de Nuestra Señora del Río la tenemos nosotras colocada en la Enfermería), deseando conservarlas siempre en recuerdo de este memorable favor*»[74].

71 Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, p. 349.

72 Orbe Sivatte, M., *La platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, p. 238.

73 Páez Ríos, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, vol. I, p. 384, núm. 812.

74 Archivo Salesas de Pamplona (actualmente en Salesas de Vitoria), Anales de este Monasterio de la Visitación de Santa María de Pamplona, tomo I, 1878-1904, p. 47.







Estampa y plancha de la Virgen del Carmen de las Carmelitas de Lesaca, c. 1770.

Virgen del Carmen, c. 1830. (Foto Archivo Municipal de Pamplona) [izda.].

LAS GRANDES ADVOCACIONES MARIANAS

La Virgen del Carmen

La imagen de la Virgen del Carmen que durante los siglos del Barroco fue objeto de gran veneración en Pamplona fue la de los Carmelitas Calzados, pese a que había importantes representaciones escultóricas en los Descalzos y Descalzas. Nuestra Señora de Monte Carmelo, referida comúnmente como Virgen del Carmen, es una de las diversas advocaciones de la Virgen María. Su denominación procede del llamado Monte Carmelo, en Israel, un nombre que deriva de la palabra *Karmel* o *Al-Karem* y que se podría traducir como jardín. Según la tradición, durante la celebración de Pentecostés, algunos fieles que investigaban la vida de los profetas Elías y Eliseo en el Monte Carmelo, actual Israel, fueron convertidos tras la aparición de una nube en la que estaba una imagen de María. En ese monte, fundaron un templo en honor a la Virgen y la congregación de los Hermanos de Santa María del Monte Carmelo, la que pasó a Europa en el siglo XIII. El 16 de julio de 1251, la imagen de la Virgen del Carmen se habría aparecido a San Simón Stock, superior general de la Orden, al que le entregó sus hábitos y el escapulario, principal signo del culto mariano carmelita. Según es tradición, la Virgen prometió liberar del purgatorio a todas las almas que hubieran vestido el escapulario durante su vida, el sábado siguiente a la muerte de la persona y llevarlas al cielo, creencia que ha sido respaldada por los pontífices.

Como es sabido, la Virgen en esta advocación y vestida de Carmelita tuvo un gran éxito, no frenado por las disposiciones de Urbano VIII (1642) que prohibían vestir a las imágenes de la Virgen con los hábitos de las órdenes religiosas. La filiación artística de esta escultura, de mediados del siglo XVII, es netamente castellana y heredera de los modelos de Gregorio Fernández, el gran orientador de tipos iconográficos, desde Valladolid, para todo el norte peninsular.

La imagen de los Calzados de Pamplona tuvo retablo propio en su antiguo convento, realizado por el maestro de Lerín y establecido en Tudela, Francisco San Juan. Su ejecución dio lugar a un pleito en 1696 incoado por los frailes con el fin





Escapularios de la Virgen del Carmen, fines del siglo XVIII [izda.].

Plancha para estampar escapularios de la Virgen del Carmen, fines del siglo XVIII [dcha.].

de que asentase y colocase la obra conforme al proyecto que había dado. Su reconocimiento lo llevaron a cabo Miguel de Bengoechea por parte de San Juan y Martín de Urdiáin en representación de los carmelitas, emitiendo un juicio bastante crítico, con trece puntos sobre los defectos que encontraron en él. El mismo documento nos proporciona el nombre de la persona que había costeado la obra, doña Juana Antonia de San Martín, viuda del Oidor don Juan Bautista Onguillén, la cual había hecho el encargo al maestro tudelano en 1692, aunque San Juan se debió retrasar en la ejecución y entrega de la pieza, lo que dio lugar al pleito y la entrega en 1696[75].

✻ Estampa de Juan de Lacruz 1732

El Archivo General de Navarra guarda una tesis de grados en papel impresa en 1746 en la imprenta de Ezquerro que incorpora en el centro de la parte superior una estampa de la citada imagen del Carmen Calzado pamplonés[76]. Conocemos algún otro ejemplar en seda amarilla que adorna una tesis de grados pero en muy mal estado. En la hornacina de un retablo barroco con sus machones decorados con guirnaldas y coronados por jarrones con una orla de hojas y con pabellón y cortinaje descorrido, la Virgen aparece sobre una delicada peana con cabezas de ángeles,viste con el hábito de la citada orden religiosa, manto blanco y la túnica y escapulario pardos, y sostiene en la mano izquierda al Niño Jesús que bendice y porta el orbe cual *Salvator mundi*, y con la derecha el escapulario. Está ricamente coronada por un par de ángeles que se acercan a los extremos de la bella pieza argéntea con gran ráfaga. Sobre el orbe superior de la corona se atisba la Paloma del Espíritu Santo. Jarrones y un par de candeleros orlan la parte inferior a la par que la elengante peana con su media luna. En la parte inferior el escudo de la orden con una larga inscripción que nos proporciona los datos del autor y del mecenas de la estampa, y reza: «*VERD.*^{O} *RETRATO DE N*^{A}, *S*^{A}, *DEL / CARMEN QUE SE BENERA EN el Carmen Calzado de Pamplona sacado a debocion de D*^{n} *Manuel de Yzuriaga y Ezpeleta Capitan de la Guardia del Exm*^{o} *S*^{r} *D*^{n} *Joseph De Armendariz Marques de Castel / fuerte Capitan General de los Exer*^{s} *de Su Mag*^{d} *y Virrey en el Reyno de Piru / año 1732 El Yllm*^{o} *S*^{r} *D*^{n} *Melchor Angel Gutierrez Ballego concede 40 Dias de yndulg*^{s} *rezando una AVE / MARIA Cruz f*^{t}».

Del promotor, Manuel Izuriaga y Ezpeleta que figura como capitán de la guardia del marques de Castelfuerte don José Armendáriz y Perurena, publicó algunos datos en la monografía sobre este último, Moreno Cebrián. Así sabemos que Manuel Izuriaga era considerado como de la familia de don José Armendáriz y que al embarcar para Indias en 1723, contaba con 24 años, soltero, natural de Pamplona y caballerizo y mayordomo, así como capitán de la Compañía de Callos del virrey[77].

---

75 Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, p. 243.

76 Archivo General de Navarra. 13-2/ Fig. Retrato, n. 215.

77 Moreno Cebrián, A., *El virreinato del marqués de Castelfuerte 1724-1736. El primer intento borbónico por reformar Perú*, Madrid, Castriel, 2000, pp. 30, 40 y 253.



Virgen del Carmen, por Juan de la Cruz, 1732. (Foto Archivo Real y General de Navarra).

El profesor Usunáriz ha publicado algunos datos familiares que nos ayudan a situar mejor al personaje. En marzo de 1735 remitió la cantidad de 3.000 pesos, 500 para ayuda de su madre Antonia Ezpeleta, viuda de Felipe Izuriaga y el resto, 2.500 con destino a que su hermano Martín José Izuriaga dejase el oficio de cirujano y estudiase medicina. Si éste no accedía a ello, toda la cantidad pasaría a su madre. Al parecer, su hermano no procedió con los estudios y su madre y su hermana Josefa iniciaron un pleito en 1735 para que los 2.500 pesos revirtieran en la madre, según los deseos del indiano. Don Manuel prometía más ayudas si el hermano realizaba los estudios de medicina[78]. El citado cirujano Martín José (†1770), con el tiempo, escribió una *Disertación de cirugía sobre el quando de la amputacion* (Pamplona, 1757) y tradujo el *Tratado y el uso de los Polvos Purgantes* del Aylhaud (Pamplona, 1766), así como los cuatro tomos de la *Cirujía completa* del doctor Carlos Musitano (Pamplona, 1741-1748)[79].

La plancha es por tanto la única que se encargó desde Perú a través de algún agente o corresponsal de confianza en la capital navarra, que acudiría al platero de oro y grabador Juan de Lacruz que, como hemos visto hizo varias estampas devocionales para Ujué, la Virgen del Camino, San Miguel de Aralar y algunas ilustraciones para diferentes libros en la Pamplona del segundo tercio del siglo XVIII.

* El grabado de Mateo González y otros de la época

El afamado grabador aragonés Mateo González obtuvo algunos encargos en la segunda mitad del siglo XVIII desde Navarra, entre ellos dos de las imágenes más veneradas en el Carmen Calzado de Pamplona: la Virgen del Carmen y San José. En cuanto al primero, lleva la siguiente inscripción «*Vº Rº DE Nª Sª DEL CARMEN / que se venera en el Carmen Calzº de Pamplona / Matheo González*». Respecto a la estampa de Juan de Lacruz, éste de González es mucho más fino y delicado, en definitiva, obra de alguien que manejaba el oficio estricto de grabador con altura[80]. Representa a la misma imagen que hemos visto, pero en la hornacina de un retablo salomónico que, en principio, se ajusta más a su retablo que, como vimos, había hecho Francisco San Juan en los últimos años del siglo XVII.

De menor importancia y proyección son otras estampas más pequeñas de la Virgen del Carmen, como los escapularios de distintos tamaños y otra curiosa que se conserva en el fondo Oscoz del Archivo Municipal de Pamplona. Representa a la Virgen del Carmen con el Niño coronados y ambos sosteniendo el escapulario de la Orden, entre luces y bajo unas nubes. En la parte inferior un par de ánimas del purgatorio con los bustos desnudos, representan a un obispo y a una joven entre enormes llamaradas. Su mancha mide 138 x 104 mm. Su inscripción reza: «*El Y. S. D. Severo Andriani Obpo. de Pamª Concede 40 / dias de Ynd^{s} rez^{do} una Salve delante desesta Sta Im^{n}*». Teniendo en cuenta que el citado obispo ocupó la sede de San Fermín entre 1829 y 1861, es posible que la estampa corresponda a los inicios de su pontificado y posiblemente se hiciese en Pamplona.

La Virgen del Carmen de las Carmelitas Descalzas de Lesaca también contó con una pequeña plancha de estampación realizada hacia 1770.

78 Usunáriz Garayoa, J. M., *Una visión de la América del XVIII. Correspondencia de emigrantes guipuzcoanos y navarros*, Madrid, MAPFRE, 1992, pp. 284-286.

79 Itúrbide Díaz, J., *Escribir e imprimir. El libro en el Reino de Navarra en el siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007. Anexo Catálogo de Libros en CD, pp. 3, 80 y 120.

80 Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, pp. 330-341 y 478-511.



Virgen del Carmen por Mateo González, c. 1780.

✻ Planchas múltiples para escapularios

En las Capuchinas de Tudela se conservaban varias matrices para estampar escapularios de distintos tamaños en planchas múltiples. En general, se trata de obras populares y sin gran técnica, combinándose la Virgen del Carmen con otras advocaciones y santos. Mayor interés posee la plancha guardada en los Dominicos de Pamplona (178 x 95 mm.) en donde encontramos tres tipos iconográficos de la Virgen del Carmen, dos de similar tamaño y la tercera mucho más pequeña. La primera de formato triangular presenta a la Virgen del Carmen sedente con el Niño, con los escapularios y sobre una nube, la segunda aparece erguida y con dos subtipos, el primero con las almas purgantes y el segundo sola. El modelo más pequeño se conforma con un óvalo con guirnaldas superior e inferior y un medio busto largo de la imagen. En todos los casos en una filacteria se lee: «*N. S. DEL CARMEN*».



Escapularios de la Virgen del Carmen, fines del siglo XVIII, por José Iturralde.

La Inmaculada Concepción

Por lo que respecta a la Inmaculada, hemos podido localizar cuatro grabados a los que ya hicimos alusión en una monografía en 2004[81], dos muy sencillos con su sola imagen, firmados por José Iturralde y Lorenzo Laoz respectivamente, otro tercero con la salutación angélica y un cuarto ejemplo que es una patente de hermandad de los Franciscanos, obra de Francisco Iturralde. La aparente escasez se justifica por razones obvias: en Pamplona se abrían láminas de advocaciones locales, quedando las generales para la importación desde otros lugares como Madrid u otros centros más importantes, por ser la Inmaculada un tema iconográfico mucho más universal. Además, el carácter popular del tema de la Purísima Concepción hizo que se distribuyesen, desde el siglo XVII, sencillas xilografías o estampaciones en madera sobre papel de escasa calidad, cuyos ejemplares apenas conocemos por la documentación, habiendo desaparecido en su mayor parte.

La primera lámina de José Iturralde, conservada en las Capuchinas de Tudela, presenta una pequeña imagen de la Inmaculada, para estampar en escapularios. Las medidas de la citada plancha de estampación es de 80 x 63 mm. Su inscripción reza. «*LA PURISIMA CONCEPCION / Ytur^{e}. fecit Pamp^{a}*». El autor de esta sencilla composición fue José Matías, hermano de otro platero y grabador, de nombre Francisco. José Matías nació en Arróniz en 1781, se examinó en Pamplona en 1803[82], estuvo casado con Marciala Aizpún y falleció de una apoplejía en Pamplona en agosto de 1842. Realizó asimismo pequeñas planchas para estampar las figuras de la Inmaculada, los Sagrados Corazones y la Virgen del Carmen, posiblemente destinadas a escapularios y la de la Virgen de Mendía de Arróniz en 1821. Además, retocó otras muchas como las de las Vírgenes de Musquilda de Ochagavía, del Camino de la capital navarra y otra de San Joaquín.

La segunda estampa es algo mayor y fue realizada por el platero establecido en Pamplona Lorenzo Laoz. Por su inscripción que reza:

81 Fernández Gracia, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*, Pamplona, Eunsa, 2004, pp. 137-142.

82 García Gainza, M. C., *Dibujos antiguos..., op. cit.*, p. 140.





Plancha y estampa para el Ave María Purísima, fines del siglo XVIII.

«*En casa de Joaquin Domingo Pp. Laoz ex.*», sabemos que debió tratarse de un encargo de ese conocido impresor y librero pamplonés, con establecimiento en la Calle del Carmen y activo entre 1777 y 1800, corriendo a su cargo sesenta y nueve obras[83]. Lorenzo Laoz era natural de Casteldecabra, en el partido judicial de Alcañiz, en donde nació en 1746. En 1762 comenzó su aprendizaje como platero en casa de los afamados plateros zaragozanos Domingo y Antonio de Estrada, permaneciendo allí durante seis años. El gremio de Pamplona lo recibió en 1772 como maestro, tras la realización del correspondiente expediente de limpieza de sangre y el examen preceptivo, realizado el año anterior de 1771[84]. La presencia de obras suyas en la ciudad

83 García Turza, F. J., «Domingo, los», *Gran Enciclopedia Navarra*, vol. iv, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, p. 114.
84 García Gainza, M. C., *Dibujos antiguos de los plateros…*, *op. cit.*, pp. 122-123.





Plancha y estampa de la Inmaculada, por José Iturralde, fines del siglo XVIII.

de Tudela y otras localidades de su entorno ha hecho sospechar que pudo establecerse en la capital de la Ribera.

La sencilla estampa de Lorenzo Laoz presenta una Inmaculada entre nubes, sobre un semicírculo, el creciente lunar y la cabeza de la serpiente aplastada. Su cabeza está girada, con la mirada baja y las manos juntas al frente. El barroquismo lo confieren los pliegues de su manto y, especialmente, el fragmento de él que vuela airosamente, como lo hacen otros modelos inmaculistas dieciochescos de autores como Salzillo.

La plancha para estampar la tercera se conserva también en las Capuchinas de Tudela y su autor será posiblemente José Iturralde. Consta de una pequeña imagen de la Purísima Concepción dentro de una guirnalda de gusto neoclásico y un texto enmarcado por un delicado adorno de pequeñas hojas. La mayor parte del texto se distribuye a ambos lados de la representación mariana y reza así: «*ESTAN CONCEDIDOS, / DOS MIL QUATROCIETNOS SESENTA / DIAS DE INDULGENCIAS / POR CINCUENTA Y UNO EMINENTISIMOS / y Ilustrisimos Señores Arzobispos, y / Obispos de España, a los que devo- / tamente pronuncien es- / tas palabras. AVE MARÍA PVRISIMA / AVE MARÍA PURISIMA / SIN PECADO CONCEBIDA*».

Otras planchas con la representación de la Inmaculada, destinadas a la confección de escapularios se conservan en el mismo convento de Capuchinas de Tudela. En relación con ellas hay que recordar que el escapulario azul-celeste de la Inmaculada cobró un gran auge, a imitación del carmelitano, siendo objeto de numerosas gracias e indulgencias por parte de la autoridad eclesiástica[85]. El origen del citado escapulario azul-celeste se remonta a comienzos del siglo XVII y a la fundadora de las ermitañas teatinas, sor Úrsula Benincasa, con la aproba-

85 *Sumario de Indulgencias para los agregados al santo escapulario azul celeste del misterio de la Inmaculada Concepción de María Santísima*, Pamplona, Imprenta y Litografía de F. Ripalda, 1874.



FRAY Felipe [illegible] MINISTRO
PROVINCIAL, Y SIERVO DE LA SANTA PROVICIA DE BURGOS DE
la Regular Observancia de nuestro Seraphico Padre San Francisco, &c.
A

LA Ilustre, y Generosa Profesion de la Pobreza, que del todo despoja a los Frayles Menores del dominio de las cosas, de la seguridad de los refugios, de los comercios del siglo, y del derecho de la libertad, los enriquece con abundancia de los Thesoros de la Providencia Divina, la qual, con los meritos de nuestro Seraphico Padre San Francisco con cierta oculta fuerza llama à los tibios, alhaga a los asperos, atrahe a los que resisten, ablanda à los duros, combida à los devotos, e inflama a los fervorosos, para que asi como las Aves del Cielo se alimentan sin propio cuidado, asi los Frayles Menores, con la ayuda de los Fieles sean alimentados sin solicitud humana, por el conducto de la piedad, y rocio de la caridad. Por lo qual como hayamos conocido por la experiencia que nuestra pobreza es sublevada con el socorro de la gran devocion, que teneis a los Menores, que socorreis nuestra penuria, y patrocinais nuestra pequeñez: Por tanto, para que estas esclarecidas [illegible] de piedad se recompensen con especial retribucion de sufragios, por el tenor de las presentes, y en virtud de nuestros Privilegios, os admitimos, y nombramos por Hermano de nuestra Provincia, para que asi en la vida como despues de la muerte seais cumplidamente participantes de todos los meritos que se adquieren en dicha nuestra Provincia, de los Religiosos, y Religiosas, y de la Orden Tercera de nuestro Seraphico Padre San Francisco con Sufragios, Missas, Oraciones, Meditaciones, Oficios, Disciplinas, Ayunos, Abstinencias, Peregrinaciones, Penitencias, Predicaciones, Devociones, y Conversiones de Infieles, y de todas [illegible] qualesquiera obras, y espirituales Exercicios: Y rogamos con fervor al Celestial Padre de las luces, se digne aceptar esta participacion de Sufragios, ofrecida en la Tierra firme en el Cielo en nombre del Padre, y del Hijo, y del Espiritu Santo.
En fe de lo qual damos las presentes, firmadas de nuestra mano, selladas con el Sello mayor de nuestro Oficio, y refrendadas por nuestro Secretario en dias del mes de
del año de

Por mandado de su P. M. R.

Franco. Iturralde lo Grabó. en Pamplona [illegible]

Patente franciscana con grabado de Francisco Iturralde, 1793.



Inmaculada Concepción por Lorenzo Laoz, fines del siglo XVIII.

ción pontificia de Gregorio XV y, más tarde, Clemente IX. Los teatinos eran los encargados de dar las cédulas de agregación a quienes solicitaban el escapulario.

La patente de hermandad grabada por Francisco Iturralde es el cuarto grabado al que aludíamos anteriormente, y fue realizado en Pamplona, con contenido concepcionista. Aparece firmado en la capital navarra en 1793 y presenta una bonita orla con motivos geométricos y florales. En la parte superior la Inmaculada entre querubines y ángeles que portan algunos símbolos de su pureza virginal, flanqueada por San Francisco y Santa Clara, junto a sendas guirnaldas de gusto neoclásico. Abajo dos ángeles sentados sostienen los emblemas de la Orden: las cinco llagas y la cruz con los brazos de Cristo y San Francisco estigmatizados. Sobre los ángeles aparece el escudo de la provincia franciscana de Burgos, a quien corresponde la carta de hermandad. Se da la circunstancia de que el largo texto por el que los franciscanos otorgan sus privilegios está realizado no con letras de imprenta, como en otras ocasiones, sino con letras cursivas, grabadas en la misma plancha, lo que parece indicar que quien abrió la lámina estaba especializado en ese tipo de trabajos caligráficos, no solo en grabar imágenes y motivos decorativos.

El autor de esta patente fue hermano del mencionado José de Iturralde. Francisco era el mayor de los dos, nació en Arróniz en 1761, se examinó en la capital navarra en 1791, estuvo casado con Josefa Gambarte, hija de platero, y falleció en Pamplona en 1817. En 1797, fue nombrado accidentalmente platero de la parroquia de San Saturnino de Pamplona y, en 1804, dejó de serlo, cuando ocupaba el puesto de sobrestante de fundiciones de la Real Fábrica de Orbaiceta. Entre sus grabados, además del que nos ocupa, citaremos el de Santa Teresa escritora con indulgencias del obispo Aguado y Rojas (1791), y otro con las santas Ángela y Jacinta de la V.O.T. (1807). Además retocó algunas planchas antiguas como la de la Trinidad de Erga en 1790.





Plancha y estampa de escapularios de la Inmaculada y San Antonio, fines del siglo XVIII.

Nuestra Señora del Rosario en los Dominicos de Pamplona

El culto a Nuestra Señora del Rosario de los Dominicos de Pamplona fue importantísimo a lo largo del Antiguo Régimen. En el citado convento contó con capilla y retablos sucesivos, uno de 1562 obra de Miguel de Espinal, del que se conserva la talla titular y otro que es el actual y data de 1687, obra de Juan Barón Guerendiáin[86]. Por lo que respecta al siglo XVIII, en que se datan las estampas que conocemos, hay que recordar que en 1734 se construyó el desaparecido camarín a expensas del oidor de Comptos don Pedro Fermín de Goyeneche[87], constructor de una de las grandes mansiones nobiliarias pamplonesas, en la Plaza del Castillo[88].

La cofradía se reorganizó totalmente en 1722, en base a las constituciones antiguas. Cultos, cuestaciones, procesiones claustrales y la demanda general por la ciudad quedan perfectamente diseñados en el nuevo texto recogido al principio del libro correspondiente[89]. Se han conservado las cuentas del siglo XVIII, aunque en ellas nada se recoge sobre las estampas, que corrían a cuenta de la administración de los frailes, como veremos. En cualquier caso, los cofrades tuvieron especial cuidado de otros aspectos relacionados con el culto a su patrona, la Virgen del Rosario. En 1724-1725 encargaron unas andas doradas de las que se hicieron cargo Fermín de Larráinzar y José García[90]. La capilla de música de la catedral asistía a la misa mayor del día de la Virgen, la siesta y la procesión vespertina, en la que se interpretaban villancicos. En 1769 se decidió que dejase de participar el citado conjunto musical, habida cuenta de que la cofradía, estaba «*muy decaída*» en sus rentas. Asimismo, se adquirían cohetes para la víspera de la fiesta, que se compraban a la familia Lesaca, primero a José y luego a su hijo Manuel, a partir de mediados de siglo. En las primeras décadas del siglo XIX, de nuevo, volvió a participar la capilla musical, aunque se sustituyó la siesta por el canto de una solemne salve la víspera de la festividad[91].

---

86 Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra, op. cit.*, p. 223 .

87 Id., «Un aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines», *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana* (1988), anejo 11, p. 153.

88 Andueza Unanua, P., *La arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII. Familias, urbanismo y ciudad*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, pp. 262 y ss.

89 Archivo Dominicos de Pamplona. Libro de Constituciones, autos, resoluciones, entráticos y nombramientos de prior y cargos de la Cofradía del Rosario que dio principio en el año de 1722.

90 Archivo Dominicos de Pamplona. Libro de Cuentas de la Cofradía del Rosario 1723-1796, cuentas de 1724-1725.

91 Archivo Dominicos de Pamplona. Libro de Cuentas de la Cofradía del Rosario 1797-1906, cuentas de 1818, 1820 y 1827.


JUBARI,
CULTORI,
CLARISSIMO VIRO,
ac semper-
AVIDO,
AMANTISSIMO,
Domino meo,
Has in grati animi signum Conclusiones ex Lib. V. & VII. Illustrissimi Melchioris Cano desumptas.
D. O. C.
Locorum Theologicorum Professor.
Pro Matutino Certamine sequentes exponuntur.
Pro vespertino certamine ex Lib. 7.

* La estampa de Juan de Lacruz de 1724

Conocemos la estampa de Juan de Lacruz de 1724 por haberse insertado en una tesis de grados en tafetán amarillo (810 x 540 mm.), impresa, en 1790, en la imprenta pamplonesa de José Longás, y que se exhibió en la exposición sobre Juan de Goyeneche[92]. A lo largo de los siglos del Barroco funcionaron en Navarra sendas universidades, la de Santiago en Pamplona, de los Dominicos y la de Irache en el monasterio benedictino de su nombre. Las listas de quienes obtuvieron grados en aquellos centros nos son conocidos gracias a los estudios de Salvador y Conde e Ibarra.

En las conclusiones académicas u hoja de grados citada, datada en 1790, se eligió una advocación de la Virgen harto popular en la Pamplona del siglo XVIII: la del Rosario del convento de Dominicos, en donde radicaba la universidad. Se da la circunstancia de que el grabado calcográfico es anterior a la tesis propiamente dicha, ya que fue abierta por el maestro platero Juan de la Cruz en 1724, tal y como nos indica su inscripción que reza: «*Verdº retrato de N.A S.A DEL ROSSARIO. que se venera en el conbento de Santiago / DE PAMPLONA año 1724 Jn La Cruz fecit*».

Del citado maestro y sus obras nos hemos ocupado al tratar de los plateros grabadores en la primera parte de este estudio. La plancha para la realización de los grabados de 1724 debió correr por cuenta del convento de Dominicos, si bien es cierto que no se refleja en las cuentas de ese año, como ocurre con las estampas que sí aparecen en 1724 junto a otros gastos como unos cohetes, un galón para la cortina de la hornacina de la imagen y 300 estampas[93]. Una nueva estampación se documenta en junio 1739, en este caso se gastaron 40 reales por «*480 estampas de Nuestra Señora del Rosario*»[94].

La impresión en tafetán amarillo quizás se destinó a quienes dedicó su autor, Juan Francisco de Alduán e Ibarra, la tesis: el matrimonio formado por don Pedro Miguel Ligués y su mujer María Josefa de Sesma[95]. La estampación se realizó en el establecimiento de José Longás. No cabe duda de que el graduando era de Cintruénigo, tanto por su apellido como por el matrimonio al que se dirige la convocatoria. Don Pedro Miguel Ligués y Laborda nació en 1735 y falleció en 1811, casó en primeras nupcias con doña Josefa de Sesma y Gorráiz, fallecida en 1802 y, en segundas, con doña María Concepción Bobadilla.

El número de las tesis de grados que se imprimieron en prensas pamplonesas del momento, son bastante excepcionales, habida cuenta del gasto que suponían. Para la decoración de las conclusiones con las que se obtenía el grado de doctor, se utilizaban ricas orlas vegetales y de decoración animalística, con planchas de madera o estaño. Además, en algunas de especial categoría del personaje se incorporaba el escudo heráldico o la imagen de particular devoción de quien obtenía título universitario. Conocemos tesis que incorporan a la Virgen de las Maravillas de Pamplona, la imagen de la Trinidad de Erga o la Virgen de Zuberoa de Garde y la Virgen del Carmen de su convento pamplonés.

Los ejemplares estampados en tafetán o sedas eran de mayor dificultad de estampación

92 Fernández Gracia, R., «Tesis de grados de Juan Francisco Alduán e Ibarra», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 270-271.

93 Archivo General de Navarra. Libros Clero, caja 34.130. Dominicos de Pamplona. Libro de Recibo y Gasto de Santo Domingo 1671-1748, cuentas de 1724.

94 Archivo General de Navarra. Libros Clero, caja 34.130. Dominicos de Pamplona. Libro de Recibo y Gasto de Santo Domingo 1671-1748, cuentas de 1739.

95 Carasatorre Vidaurre, R., *Glosario navarro desde una perspectiva histórica de Cintruénigo*, Cintruénigo, Fundación Navarra Cultural, 2004, pp. 449-450.

Virgen del Rosario de los Dominicos de Pamplona por Juan de la Cruz (1724) en tesis de grados de Francisco Alduán de 1790.



Virgen del Rosario, 1746.

que los hechos en papel, por lo que se realizaban en pequeño número. Un ejemplar similar al expuesto cataloga Pérez Goyena en la Biblioteca del Colegio Huarte de Pamplona[96].

Otra estampa fechada en 1746

Conocemos únicamente un ejemplar (165 x 120 mm.) en el centro de una orla barroca de mediados del siglo XVIII estampada aparte (288 x 193 mm.). En este caso no nos consta el autor que, sin duda, sería un maestro platero pamplonés no muy experto en la talla dulce. Representa a la Virgen del Rosario, titular de su retablo en los Dominicos y obra del imaginero renacentista Miguel de Espinal, en versión un tanto libre. Sobre una gran nube, la Virgen sedente con el niño parecen ofrecer sus rosarios. Sobre su cabeza un par de ángeles se disponen a coronarla con una guirnalda de flores. A sus lados y en tamaño mucho más pequeño aparecen los dos grandes santos de la orden dominicana, Santo Domingo de Guzmán y San Vicente Ferrer, ambos con sus hábitos. Al primero se le identifica por el perrillo con la antorcha y al segundo por sus alas, la vara de azucenas y el libro en sus manos. Al segundo con el inconfundible dedo índice de la mano derecha apuntando a lo alto y la inscripción *Timete Deum*. Como el doctor angélico, está representado con alas. Debajo de este discurso dominicano y del rosario, encontramos la cartela con la inscripción y una representación en óvalo en otra cartela con Santiago en la batalla de Clavijo, un tema que hemos de filiar a la condición de militar del promotor de la estampa, como veremos a continuación.

La inscripción reza: «*N. S. del rosario. A devocion de Dn. San / tiago de Lusarreta Cadete del Rexim° de Navarra / Año 1746*». Respecto al promotor Santiago de Lusarreta, cadete en la fecha de la estampa, parece que se le ha de identificar con un militar que fue haciendo carrera a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, Así, en 1785 figura como capitán[97], en 1794 consta que se le había otorgado el grado de brigadier en la Compañía de Reales Guardias de Alabarderos[98] y en 1802 figura como Ayudante de la citada Compañía creada en 1707[99].

La relación de este militar que hizo carrera en el ejército y la Virgen del Rosario quizás haya que buscarla en la particular devoción que aquella imagen ejerció sobre otros notables de la Pamplona del momento. Así don José Armendáriz y Perurena, capitán general y virrey del Perú, fallecido y sepultado en un magnífico mausoleo en su capilla (1740-1743)[100], poco antes de la fecha de la estampa. Armendáriz que contó en Pamplona con una gran mansión y fue benefactor de la Virgen del Camino, el tesoro de San Fermín, las benedictinas de Corella y la catedral, también dio una cadena de oro para la Virgen del Rosario y sendas lámparas. Fue asimismo gran benefactor del convento de dominicos[101]. El camarín para la misma imagen de la Virgen del Rosario había sido sufragado por otro patricio pamplonés del momento, don Pedro Fermín de Goyeneche, tal y como hemos señalado.

Para escapularios

Los Dominicos de Pamplona encargaron también a fines del siglo XVIII otras dos planchas múltiples muy delicadas para escapularios, en un

96 Pérez Goyena, A., *Ensayo de bibliografía navarra*, vol. IV, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1951, pp. 637-638, núm. 2750.

97 *Mercurio de España, mayo de 1785*, tomo II, Madrid Imprenta Real, 1785, p. 93.

98 *Mercurio de España, enero de 1794*, tomo I, Madrid Imprenta Real, 1785, pp. 53-54.

99 *Estado militar de España año de 1803*, Madrid, Imprenta Real, 1803, pp. 17 y 18.

100 Fernández Gracia, R., «La escultura funeraria en Navarra durante el Renacimiento y el Barroco», *Príncipe de Viana* (1988), p. 58.

101 Salvador y Conde, J., «Historia de Santo Domingo de Pamplona. Códice inédito del P. Fausto Andía, O. P.», *Príncipe de Viana* (1977), pp. 535, 543 y 563.



Escapularios de la Virgen del Rosario y de la Soterraña de fines del siglo XVIII.

caso para los de la Virgen del Carmen en dos tamaños y en otro para la del Rosario y la Soterraña, aquella en dos tamaños y esta última en el más pequeño. Resulta un tanto raro que se hiciesen los de Soterraña porque, como se verá, era privilegio del convento de Nieva su estampación. Las planchas se conservan en el archivo conventual.

La de la Virgen del Rosario obedece a tres modelos y la plancha mide 95 x 178 mm. Las dos primeras en un tamaño similar, representan un busto largo de la Virgen del Rosario entre nubes y con el Niño Jesús. En un caso con Santo Domingo que se acerca para recibir el rosario, en otro sola con un tamaño un poco más pequeño y la tercera en un óvalo para pequeños escapularios, al igual que la Virgen de Nieva que, como devoción dominicana, tiene también lugar en la matriz.

La Virgen de Soterraña

A partir de la década de los treinta del siglo XVIII llegaron a Navarra tanto imágenes de la Virgen de Nieva o Soterraña, así como numerosos grabados de distinta categoría. La relación con el santuario segoviano de aquella advocación era para Navarra secular, pues en él se sepultó a la reina doña Blanca[102]. Pero será a partir de la tercera década del XVIII, cuando las maravillas obradas por intercesión de la Virgen de Soterraña o Nieva se divulgaron en Navarra por diversos medios, y propiciaron la llegada de varias de sus imágenes para implorar su especial protección contra rayos y centellas, tal y como era invocada desde tiempo atrás en otros muchos lugares[103]. Los Arcos, Valtierra, Falces, Puente la Reina, Peralta, Pamplona y otros

102 Apraiz, A., «La Virgen de Nieva y su relación con Navarra», *Estudios Segovianos*, núm. 1 (1949), pp. 358-366.

103 Alarcón Román, C., «El poder de la imagen de Nieva reflejado en su leyenda y sus señales», en S. Rodríguez Becerra (coord.), *Religión y cultura*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1999, pp. 103-114.



Virgen de Soterraña,1724-1725.
(Foto Bilblioteca Nacional).

pueblos la veneraron con especiales cultos, incluso cofradías y novenarios. Sus milagros fueron publicados por el Padre jesuita Juan de Villafañe[104] en España y por el dominico español Padre José Cabezas en México[105]. En esta última obra que recoge lo grueso de la tradición y todo lo referente al culto de su imagen en la península, leemos al glosar sus milagros y prodigios: «*Caer en pozos y ríos y echarles fuera el agua invocando a esta Señora; arruinarse los edificios y caer sobre la gente sin recibir lesión alguna; haberse defendido con la invocación de esta Soberana Reyna de Soterraña de Nieva de culebras disformes, pues tiene colgada una en su santo templo de tanta magnitud que cabe un hombre en sus entrañas; de caimanes, toros y bueyes y otros ponzoñosos animales... Liberarse de tempestades de mar y tierra, de la voracidad de los incendios... solo con la invocación de este Nombre Soberano o trayendo su medalla, esto es el pan de cada día... Ha sanado infinidad de cojos, mancos, sordos, endemoniados, enfermos de todo genero... Será muy raro el edificio nuevamente fabricado en España de cimborrio, torre o iglesia con especialidad en aquellos parajes o sitios en que suele haber tormentas en que no esté puesta la estampa o medalla de nuestra Señora de Nieva*»[106].

Al parecer, todo comenzó en la capital navarra, en 1732, con la explosión del molino de la pólvora y la incombustión de una estampa de la Soterraña. La parroquia de San Juan Bautista, sita en el templo catedralicio, recibió un precioso lienzo de la Virgen de Soterraña en aquel mismo año de 1733[107], donado por un anónimo devoto, adornándose con un rico marco dorado y su hermoso dosel que realizó José Pérez de Eulate. Los coristas de la parroquia pidieron al cabildo catedralicio que autorizase un repique de campanas para su recibimiento, aunque los canónigos no lo consintieron[108]. En Pamplona su cofradía radicada en el convento de Dominicos (1733)[109] no es considerada por Gregorio Silanes como cofradía propia de labradores[110], algo que parece evidente, no deja de ser significativo el culto que todos ellos le rindieron, como primeros interesados en evitar las catástrofes derivadas de las tormentas. Sus estampas se disputaban por doquier, pero la realización de las mismas era algo reservado al santuario de la citada advocación en Segovia. El derecho fue otorgado por Felipe V en 1733, en unos momentos en que la popularidad de la Soterraña estaba en alza. Según su contenido al convento de Santa María de Nieva correspondía privativamente imprimir, fundir y vender estampas, justificándolo en que todos aquellos objetos debían estar tocados a la mano derecha de la imagen de la Virgen «*donde el poder de su precioso Hijo la tenía formada la figura o materia de un rayo, iban seguras de cualquier peligro*». Aquellas estampas que no estuviesen tocadas al original no poseían aquel poder contra rayos y centellas, por lo que se pensaba que eran un auténtico fraude para los devotos[111]. En general, los puntos de venta de las estampas eran los conventos de do-

---

104 Villafañe, J., *Compendio historico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de cielos y tierra, María Santissima que se veneran en los mas celebres santuarios de Hespaña*, Salamanca, Imprenta de Eugenio García de Honorato, 1726, pp. 339-348.

105 Cabezas, J., *Historia prodigiosa de la admirable aparición y milagros portentosos de la imagen soberana de María Sansíssima Nuestra Señora de la Soterraña de Nieva, especialisima defensora de truenos, rayos, centellas y terremotos*, México, Imprenta del Nuevo Rezado de Doña María de Ribera, 1748.

106 *Ibid*., pp. 47-49.

107 Archivo Diocesano de Pamplona, caja 31*, núm. 94. Certificación de la imagen y su llegada a Pamplona.

108 Archivo Catedral de Pamplona. Libro iii de Actas Capitulares, 1725-1755, fol. 121.

109 Núñez de Cepeda, M., *Los Antiguos Gremios y Cofradías de* Pamplona, Pamplona, Imprenta Diocesana, pp. 314-315. Resume los cultos que se le tributaban anualmente, aunque confunde el año de establecimiento de la cofradía, adelantando tres años su fundación.

110 Silanes Susaeta, G., *Cofradías y religiosidad popular en el Reino de Navarra durante el Antiguo Régimen*, Pamplona, Gráficas Pamplona, 2006, pp. 88-90.

111 Alarcón Román, C., «La iconografía religiosa en el siglo xviii», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. XLV (1990), p. 262.



Virgen de Soterraña en estampa iluminada, 1715-1731.

minicos, los mismos que se quejaban de estampaciones ilegítimas en Segovia y otros lugares de la geografía peninsular. Se conocen las diversas notificaciones hechas a plateros e impresores para que en ningún caso reprodujesen las imágenes de la Soterraña, por no gozar de sus poderes al no haber sido tocadas a la mano derecha de la imagen[112]. En 1768 aún se produjo una advertencia a la ciudad de Córdoba en donde se estampaban.

En Puente la Reina, Pamplona y otros lugares de Navarra se conservan desde las sencillas estampas con la imagen de la Virgen sola, hasta otras más historiadas con parte del ciclo de su aparición y singulares milagros distribuidas en viñetas alrededor del motivo principal. Algunas incluso hemos visto iluminadas con acuarelas. De dos queremos dejar constancia por su múltiple mensaje con ocho viñetas de sucesos extraordinarios y maravillosos acaecidos en torno a la imagen, incluyendo naturalmente lo relativo a su hallazgo. Una que se suele fechar en 1772[113], ha sido publicada por Alarcón Román[114] con fecha de 1732. En ambos casos se atribuye al grabador Antonio Espinosa de los Monteros (1732-1812), algo que es imposible para 1732, habida cuenta su trayectoria vital, siendo lo más probable que su nombre se añadiese a la inscripción con motivo de haberse retallado la plancha en 1772, puesto que el grabado está dedicado al Papa dominico Benedicto XIII por el general de la orden dominicana fray Agustín Pipia y la coincidencia de ambos en el tiempo es apenas un año largo, que va desde 1724 a 1725, que será cuando hay que fechar el grabado. El autor intelectual e incluso material podría ser un fraile artista que tras unas abreviaturas –*D O C ¿Deo Optimo consecrat?*– aparece en la inscripción de la estampa Fray Francisco de la Vega, Presentado[115]. Un homónimo suyo, también del convento de Nieva, encontramos en Pamplona años más tarde, en 1751, requerido por los dominicos de la capital navarra para la decoración de la capilla de San Vicente Ferrer[116].

Otra estampa del mismo tipo, pero con distinta ordenación de las escenas, en este caso iluminada y con la pérdida del nombre del grabador, se conserva en una colección particular. Si nos fijamos en su inscripción, se comprueba que fue dedicada a fray Alonso Pimentel consejero de la Inquisición, cargo que ocupó desde 1715 hasta su fallecimiento que había tenido lugar ya en 1731, cuando se nombró a otro dominico, fray Juan Aliaga para sustituirle[117]. La fecha de la estampa ha de corresponder por tanto a esa cronología, entre 1715 y 1731. En la sacristía de la parroquia de Santiago de Puente la Reina se conserva otro ejemplar estampado en tafetán amarillo y en un rico marco de la época.

En ambos grabados que se deben fechar en 1724-1725 y 1715-1731 respectivamente, una de las viñetas representa de modo similar a un tullido sostenido por una mujer en el interior de un templo y ante el altar de la Virgen de Nieva, cuya imagen aparece bajo dosel. La inscripción en los dos casos reza así: «*Vuelbe sanº a un Navarro vecino de ella que vino arrastrando a visitar la Sª Imagen*».

Pese a la prohibición de abrir láminas con su imagen, en los Dominicos de Pamplona se conserva una plancha para realizar escapularios diversos de la Virgen del Rosario, en la que también hay un modelo para estampar pequeños grabados ovalados de la Virgen de Nieva.

112 Yurami, A. M., *Historia de la aparición de la taumaturga Ymagen de Nuestra Señora la Soterrana de Nieva*, transcripción y notas de A. Sánchez Sierra, Madrid, A. Sánchez Sierra, 1995, pp. 221 y ss.

113 Biblioteca Nacional. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000183908.

114 Alarcón Román, C., «La iconografía religiosa...», *op. cit.*, pp. 247-278, lám. III-1.

115 No se ha de interpretar como un apellido, pues un Presentado, era un fraile que después de transcurridos los preceptivos años, en aquella época, de enseñanza laudable, era aprobado por el Capítulo Provincial para semejante título. El primero era el de Lector, el segundo el de Presentado y el tercero de Maestro en Sagrada Teología.

116 Salvador y Conde, J., «Historia de Santo Domingo de Pamplona. Códice inédito del P. Fausto Andía», *Príncipe de Viana*, núms. 148-149 (1977), p. 536.

117 Gómez-Rivero, R., «Consejeros de la Suprema de Felipe V», *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, núm. 4 (1995), pp. 148-149.

Virgen de los Dolores en Pamplona y Lesaca

✻ La Congregación pamplonesa

La devoción por la Virgen de la Soledad que tanto se expandió en España y Navarra desde el siglo XVII, llegando hasta los más recónditos lugares, junto a una iconografía bien definida que presentaba a María con tocas de viuda, con las manos juntas y con el rosario, según un esquema divulgado a partir del modelo del escultor Gaspar Becerra[118], se complementó, en pleno siglo XVIII con otra advocación pasional de la Virgen, concretamente la que representaba sus dolores, simbolizados a través de siete cuchillos o una gran espada clavada en su corazón.

En un artículo de Silanes Susaeta, se analiza la fundación de la Congregación de Nuestra Señora de los Dolores en Pamplona y sus antecedentes, en base a los datos de un proceso del Archivo Diocesano de Pamplona[119]. El establecimiento canónico propiamente dicho tuvo lugar el 12 de marzo de 1765 en el convento de San Agustín de la capital navarra, en sintonía con otras fundaciones del mismo tipo en varias localidades como Yanci y Milagro. Algunos años más tarde, concretamente en 1773, por diferencias entre los congregantes y la comunidad de agustinos, se trasladó al convento de la Merced, con cuyo motivo el impresor José Miguel Ezquerro hizo unas esquelas para colocar por la ciudad[120].

La elección del convento de San Agustín como sede de la congregación debió estar motivada por la introducción de la devoción a los dolores que llevó a cabo desde comienzos de la década de los sesenta en aquella casa el Padre Agustín Simonena, así como por la circunstancia de haber en la iglesia conventual de los agustinos un retablo con una imagen de la Virgen de los Dolores, sufragada por el escribano Ignacio Navarro[121]. En la fundación propiamente dicha de 1765 intervino de manera decisiva el obispo de la diócesis don Gaspar de Miranda y Argaiz, junto a varias dignidades del cabildo catedralicio y distinguidas personas de la ciudad.

El obispo fue quien sufragó la realización de las planchas con la imagen de la Virgen de los Dolores, con las que se tiraban estampas y escapularios. En las primeras figuraba la imagen de María con su hijo en los brazos y al pie de la cruz y se entregaban a los cofrades el día de su ingreso junto a un escapulario bendecido por un sacerdote facultado por el General de los Servitas[122], orden a la que estaban agregadas estas congregaciones. La realización de la plancha mayor, al menos, fue costeada por el citado don Gaspar de Miranda y Argaiz, quien concedió las indulgencias acostumbradas a quien rezase delante de la imagen o de sus grabados. La lámina fue abierta, en 1765, por el platero Manuel Beramendi (1716-1787) y la primera tirada la hizo el impresor Miguel Antonio Domech, enmarcándose algunos ejemplares en sus medias cañas por Ignacio Navarro[123].

La paternidad de la plancha para el citado Beramendi queda documentada mediante un recibo firmado de su puño y letra y que reza: «*He recibido de mano de don Miguel Antonio Domech, en nombre del Ilustrísimo Señor don Gaspar de Miranda y Argaiz, obispo de Pamplona, diez doblones*

---

118 Rodríguez G. de Ceballos, A., «La literatura ascética y la retórica cristiana reflejadas en el arte de la Edad Moderna», *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*. (1990), pp. 80-90.

119 Silanes Susaeta, G., «Religiosidad pamplonesa en el siglo XVIII: La Congregación de Nuestra Señora de los Dolores», *Mito y Realidad en la historia de Navarra. Actas del IV Congreso de Historia de Navarra*, vol. I, Pamplona, 1998, pp. 147-158.

120 Pérez Goyena, A., *Ensayo de bibliografía navarra desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta 1910*, vol. IV, Pamplona, 1951, pp. 341-342.

121 Silanes Susaeta, G., «Religiosidad pamplonesa...», *op. cit.*, pp. 149.

122 *Ibid.*, p. 152.

123 Fernández Gracia, R., «El mecenazgo artístico de don Gaspar de Miranda y Argaiz, obispo de Pamplona», *Estudios en honor del profesor Goñi Gaztambide. Scripta Theologica* (1984), p. 639.

de a ocho, para pago de una lámina que se ha abierto de Nuestra Señora de los Dolores que dicho Señor Ilustrísimo ha cedido a la nueva Congregación de dicha Soberana Reina, establecida en el convento de Agustinos de esta ciudad, siendo su fundador, protector y prefecto dicho Señor Ilustrísimo, y para que conste, firmo en Pamplona, a veinticuatro de marzo de 1765»[124]. Las facturas por la tirada de las estampas y algunos objetos devocionales están refrendadas por el escribano Ignacio Navarro, gran devoto de la Virgen de los Dolores, y constan de tres apartados. El primero se refiere a las medias cañas doradas, correspondientes a treinta y seis estampas de raso, ajustadas con el carpintero José Balerdi, a razón de dos reales fuertes cada una y con el dorador Francisco Chaudano, por seis reales fuertes cada una. El segundo concepto se refiere a la tela negra, las cintas y la seda para la realización de cien docenas de escapularios, cuya estampación en tafetán pajizo se hizo en los talleres y prensas de Domech. En tercer lugar, encontramos lo correspondiente a cien docenas de coronas septenarias, ajustadas con Bernardo Fernández y José García[125]. Por lo que a las estampas se refiere, sabemos que Domech emitió un recibo el 3 de abril de 1765, reconociendo haber recibido el importe por seis resmas de papel fino, la estampación propiamente dicha, a razón de un doblón de oro el centenar[126].

Las coronas septenarias eran piezas para practicar la devoción al rezo de siete septenarios, compuesto cada uno de un *Pater noster* y siete Ave Marías, a lo que se agregaban al final tres Ave Marías en reverencia de sus santísimas lágrimas. Un gran número de indulgencias se concedían a los fieles devotos que practicasen estas oraciones, según consta en los manuales de liturgia[127] y, más particularmente, en el libro de fray José Urtasun y Narbarte[128]. Las meditaciones de los dolores de la Virgen son el objeto de este librito que costeó el mismo congregante que sufragó la imagen de la Virgen al pie de la cruz con Cristo muerto en su regazo, el escribano don Ignacio Navarro, al que hemos visto también en relación con las cuentas de las estampas. La tirada de la edición alcanzó el número de 432 ejemplares, ilustrados con una estampa de la Virgen de los Dolores, firmada por el grabador aragonés Mateo González, que bien pudiera haber sido la misma que servía para la estampación de las telas de los escapularios de los congregantes[129].



Virgen de los Dolores por Manuel Beramendi, 1765, retocada en 1773.

A diferencia con otras estampas, cuyos ejemplares hemos conocido a través de distin-

124 Archivo Catedral de Pamplona. Sindicatura. Fajo 11 extraordinario, núm. 5. Pagamentos del obispo Miranda y Argaiz 1755-1766.

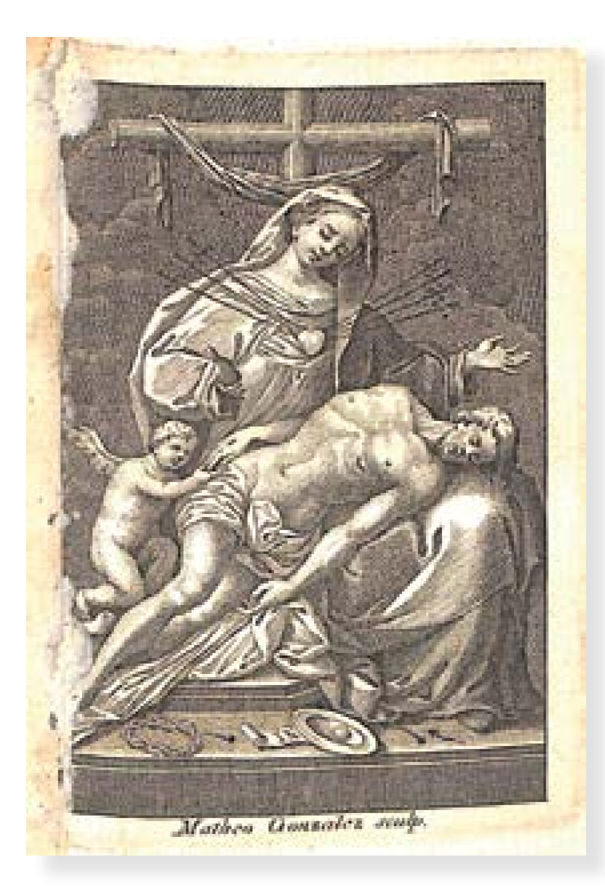
125 *Ibidem*.

126 *Ibidem*.

127 Solans, J., *Manual litúrgico o sea Breve Exposición de las Sagradas Ceremonias*, vol. II, Barcelona, 1913, pp. 408-410.

128 Urtasun y Narbarte, J., *María Dolorosa o Dolores de María explicados en treinta y una meditaciones para que sus congregantes diariamente mediten algunos de sus santísimos Dolores*, Pamplona, Pascual Ibáñez, 1770, pp. 263 y ss.

129 Pérez Goyena, A., *Ensayo de bibliografía..., op. cit.*, pp. 325-326.



Virgen de los Dolores de Lesaca, por Mateo González que acompaña la edición del libro de fray José Urtasun, 1770.

tas colecciones, ésta de la Virgen de los Dolores de Pamplona, es muy rara. Una de ellas se encuentra en la Hospedería de Nuestra Señora de Musquilda en Ochagavía. Sin embargo, no se trata de las primeras tiradas, sino de una correspondiente a los años setenta, cuando la hermandad había cambiado su sede al convento de la Merced. Esto último resulta obvio por dos causas. La primera la adición del escudo de la Merced y de San Ramón Nonato y la segunda la nueva inscripción que se colocó en la cartela inferior, eliminando la antigua con las indulgencias del obispo Miranda y Argaiz y colocando otra mucho más larga que se adapta muy mal a los propios límites de la cartela, eliminando parte de sus motivos decorativos primitivos en el retallado de la plancha.

La estampa está levemente recortada en aras a adaptarla a un rico marco barroco. La imagen representa una Piedad muy parecida a la de las Carmelitas Descalzas de Lesaca, obra de José Ramírez de Arellano, el gran escultor zaragozano autor, entre otras, de las esculturas de la Santa Capilla del Pilar. Bien pudiera haber sido obra del citado maestro que trabajó entre 1766 y 1770 para distintos lugares de Navarra. La hipótesis tiene un dato muy importante a su favor, pues con motivo del traslado de la hermandad a la Merced se hizo un inventario en el que constaba que a expensas de la asociación se había hecho una nueva imagen de la Virgen de los Dolores en Zaragoza[130].

Sin embargo, la calidad del grabado, bastante popular, no nos permite hacer juicio más serio acerca de la procedencia de la pieza. La Virgen, sin las espadas, aparece sedente con la mirada perdida hacia lo alto, y tiene sobre su regazo al Cristo muerto, al que sostiene un brazo un ángel como en el ejemplo de Ramírez. La cruz al fondo pertenecerá a la idea original, pero la imagen de San Ramón Nonato, es posterior y añadida después de 1773, todavía más popular, vestido con muceta cardenalicia, escudo de su orden, un ostensorio en recuerdo de su milagroso viático y la palma con tres coronas, alusivas a haber sido confesor, virgen y mártir.

En la inscripción de la cartela inferior, leemos en una letra propia de alguien inexperto, el siguiente texto: «*El Yll^{mo} Sor Obispo / de Pamp^{a} concede 40 dias de Indulg^{a} rezando un Ave M^{a} / delante de esta Imagen de N. S. de los Dolores y otros 40 dias / rez^{do} un Padre nro a la Imagen de S. Ramon – El Yll^{o} S^{r} / Arzobispo de Zaragoza concede 80 dias de Indulg^{a} rez^{do} / un Padre nro y una Ave Maria – Y el Yll^{mo} Sr Obispo / de Calahorra concede los mismo que el Yll^{o} de Pamp^{a}*».

Es posible que la imagen de la cofradía pamplonesa corresponda a la del grabado que acompaña al libro del mencionado Padre Urtasun[131]. Se trata de un pequeño grabado de la Virgen de

130 Silanes Susaeta, G., «Religiosidad pamplonesa...», *op. cit.*, p. 157.

131 Mide 93 x 67 mm. y la rubrica «*Mateo González sculp.*» en el centro de la composición.

los Dolores, semejante a la de Lesaca, obra de José Ramírez de Arellano y grabada por Mateo González, aunque un poco más pequeño en sus dimensiones y sin el escudo de las carmelitas de aquella localidad.

En relación con los dolores de la Virgen, aunque no tiene conexión con la cofradía, hemos de citar la plancha con el tema de su corazón traspasado por la espada, obra del polifacético fray José de San Juan de la Cruz, en unos momentos en que residía en Villafranca en 1744, que han conservado las Carmelitas Descalzas de San José de Pamplona en su archivo. Se trata de una sencilla y pequeña composición con el corazón en el centro, sendas cabezas de ángeles en los ángulos laterales y dos ángeles que sostienen las *arma Christi* y una filacteria en la que se lee el texto de la profecía de Simeón: «*Tuam ipsius animam pertransibit gladius*» (Una espada traspasará tu alma. *Luc*. II, 35). En el margen inferior derecho firma su autor así: «*H° F. Jph, Villafranca 1744*». Del autor de la plancha nos hemos ocupado en la introducción de este estudio y al tratar del grabado de San Veremundo de 1746.

✻ Virgen de los Dolores de las Carmelitas Descalzas de Lesaca

Entre las obras más destacadas en Navarra del famoso escultor aragonés, José Ramírez de Arellano[132], autor de la Santa Capilla de la Virgen del Pilar en Zaragoza, se encontraban las tallas del retablo mayor de las Carmelitas Descalzas de Lesaca, realizado a partir de 1769 y destruido durante la Francesada[133]. La imagen de la titular, la Virgen de los Dolores, la conocemos gracias a la traza del retablo que se ha conservado y varias versiones realizadas por el grabador aragonés Mateo González, de las que se conservan las planchas en el citado convento, hoy en Calahorra.

Como es sabido, la devoción a los dolores de la Virgen fue impulsada en el siglo XIII por la orden de los Servitas. Su fiesta se remonta a 1413, en Colonia, al sustituir la celebración de la Virgen del Pasmo –cuya iconografía suscitó polémicas al ver los teólogos poco acorde con María su síncope o desmayo– y contrarrestar así el movimiento iconoclasta de los seguidores de Juan Huss. El culto y la fiesta se extendieron a lo largo del Antiguo Régimen a través de Europa e Hispanoamérica. Hasta hace unas décadas existían en el calendario litúrgico dos festividades dedicadas a los Siete Dolores de la Santísima Virgen: la primera en el Viernes de Pasión, llamado también Viernes de Dolores, y la segunda el 15 de septiembre, día en que se conmemoran los Dolores Gloriosos de Nuestra Señora. Ambas se propagaron ampliamente, aunque la primera ya era muy popular en pleno siglo XVI. La segunda fue extendida a la Iglesia universal por el papa Pío VII en 1815, para conmemorar su liberación de la cautividad napoleónica. La duplicación de la misma advocación llevó recientemente a la supresión de la del Viernes de Dolores, aunque se mantiene allí donde hay una devoción arraigada.

Entre los modos de representar el tema de los dolores destaca el de la Virgen con su hijo en el regazo después de que, según la piadosa tradición, fue depositado en él por los santos varones tras desclavarlo de la cruz. Es un tema medieval con fuerza en el Renacimiento. Es el conocido tema de la Piedad o de la Virgen de las Angustias.

Volviendo a la Dolorosa de Lesaca, hay que decir que era la patrona y titular del convento de Carmelitas Descalzas, fundado en 1767 por el indiano Ignacio de Arriola y Mazola y levantado entre 1767 y 1770, con las trazas de fray José



Sagrado Corazón de María por fray José de San Juan de la Cruz, 1744.

132 Fernández Gracia, R., «Contribución a la obra de José Ramírez en Navarra», *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación Provincial, 1985, pp. 249-262.

133 Id., *El retablo barroco en Navarra*, *op. cit.*, pp. 430-431.



Virgen de los Dolores de Lesaca,
por Mateo González, 1769.

de San Juan de la Cruz[134]. Respecto a la imagen de José Ramírez que presidió su retablo, como ha observado la profesora García Gainza, es clarísimamente de filiación académica y se ha de relacionar con modelos del escultor Juan Adán, colaborador de José Ramírez en la Academia de Dibujo de Zaragoza. En último término, está inspirada en la Piedad de Aníbal Carracci del Museo Nacional de Capodimonte de Nápoles[135].

Las planchas para la estampación de distintos tamaños de grabados con la imagen de la Virgen de los Dolores a que nos hemos referido se mandaron abrir en la capital aragonesa. En una partida de 1769 consta que se pagaron 2.504 pesos, 4 reales y 4 maravedís «*que costaron las nuevas estatuas estofadas y doradas, palio y láminas hechas en Zaragoza por el referido Ramírez en virtud de sus contratos de 25 de marzo y 24 de junio de 1769, que por Real Cédula de Su Majestad de 10 de octubre de 1770 se permitieron sacar y conducir libres de derechos reales, como se ejecutó, y algunas están sin colocarse en su puestos…*»[136]. Del contenido lacónico de la partida parece deducirse que fue Ramírez quien se comprometió al menos para encargar las planchas y abonarlas a su autor el grabador Mateo González.

Las primeras noticias de estampaciones corresponden a la cuentas dadas entre 1772 y 1776, en que se anotan dos varas de tafetán para estampas del escapulario, otras varas de tafetán y tisús de colores para la misma, cuyos costes son de 10 reales. La estampación, sin que sepamos el número, ascendió a 15 reales[137].

Del autor del grabado, que firma en casi todas las planchas o matrices conservadas, nos dice el conde la Viñaza que «*dejó numerosísimos grabados, principalmente de imágenes de la Virgen, en los cuales ostentó un buril muy limpio, transparente y brillante, y un dibujo muy correcto: solo pecó en lo amanerado de las cabezas, pues todas son semejantes*». Su abundante obra catalogada por Luis Roy[138] puede ser ampliada con numerosas obras que ilustran libros, algunos de ellos salidos de las prensas pamplonesas de la segunda mitad del siglo xviii, e incluso con estampas devocionales para tierras navarras, como las de Santa Ana de Tudela en su baldaquino, la Virgen del Carmen y San José del desaparecido convento del Carmen Calzado de Pamplona y Santa Felicia de Labiano.

Actualmente, las Carmelitas conservan tres planchas de pequeño tamaño de la imagen. La de mayores proporciones no ha llegado a nuestros días, aunque sí hemos localizado en un par de colecciones ejemplares posiblemente de las primeras tiradas (265 x 158 mm.). Se trata de una estampa realizada con gran corrección y fineza.

La composición sobria y elegante tiene como protagonista la escultura que se encierra en un medio punto rematado por un entablamento de un frontón triangular. Ramos de azucenas, guirnaldas de laurel y palmetas son los únicos motivos decorativos, en sintonía con un lenguaje académico. La Virgen sentada hacia la derecha, gira su torso, con los brazos desplegados y su mirada baja, sostiene el cuerpo desnudo de Cristo. Un pequeño ángel le toma la mano y en la parte inferior encontramos las *arma Christi*: corona de espinas, clavos retorcidos, la esponja en un plano y la filacteria del *INRI*. Los siete

134 García Gainza, M. C., «El convento de Carmelitas Descalzas de Lesaca», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 39 (1973), pp. 333-344.

135 Id., «La traza del retablo mayor del convento de Carmelitas Descalzas de Lesaka», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2014*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2014, pp. 298-300.

136 Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de Lesaca (hoy en Calahorra). F xvii-1. Libro de Cuentas 1756-1928, fol. 20v., partida núm. 269.

137 Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de Lesaca (hoy en Calahorra). F xvii-1. Libro de Cuentas 1756-1928, fol. 41.

138 Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza…*, *op. cit.*, pp. 330-341 y 478-511.













Planchas y estampas de la Virgen de los Dolores de Lesaca, por Mateo González, 1769.

puñales sobre el corazón de María insisten en otros tantos dolores y los instrumentos de la pasión hablan de su soledad en la contemplación de los mismos. En la larga inscripción inferior leemos: «*Vº Rº de la que como Patrona Titular se venera en la Capilla mayor de la Yglª del / Conv*^{to} *Nª Sª de los Dolores, Religiosas Carmel*^{s} *Descal*^{s} *de la Mui Ill*^{e} *Villa de Le / saca una de las cinco Nobles de la Montaña de Navarra. El Illmo S*^{r} *su / Prelado D*^{n} *Juan Lorenzo de Irigoyen y Dutari Obispo de Pamplonª / concedio 40 dias de Indulg*^{s} *po*^{r} *rezar un Credo ante esta S. Imagen / Joseph Ramírez inv*^{t} *Matheo Gonzalez scul.*». En el centro de todo ese texto encontramos el escudo del Carmen con orla «*DE LAS CARMELITAS DESCALZAS DE LESACA*». El hecho de figurar el nombre del autor de la imagen –único caso en las estampas navarras del momento– insiste en el hecho de que sería el propio José Ramírez el que encargó su realización a Mateo González, además de fechar la pieza, de acuerdo con la partida de cuentas antes citada, entre 1769-1770, antes de la muerte del célebre escultor, acaecida en 1770, y durante el episcopado de Juan Lorenzo Irigoyen Dutari (1768-1778).

El resto de las planchas muestran el mismo modelo. La primera se acompaña de la firma de Mateo González en el margen inferior izquierdo como único texto, su mancha mide 105 x 82 mm. En el margen inferior derecho hay



Virgen de los Dolores de Lesaca por Blesa, comienzos del siglo XIX.

restos de una fecha que podría ser 1791, lo que indica que sería posterior al primer encargo de matrices. Reproduce fielmente el modelo de la escultura y de la gran estampa. En una segunda (98 x 75 mm.) aparece una larga inscripción que reza: «*El Il.mo S.r Ob.po de Pamp.na conc.e 40 días de Ind.s amas de las Conc.s por cada / vez que contritos miran esta Santa Imagen. Mª M.r Dolorosa*». Reproduce el modelo de la de mayor tamaño e incorpora el escudo carmelitano. Ha servido en la comunidad como cédula de profesión de las religiosas. Hay que hacer notar que en la edición del librito *María Dolorosa o dolores de María* del carmelita fray José Urtasun[139], se incorporó una estampa similar a éstas que acabamos de ver, con unas dimensiones un poco más pequeñas (93 x 67 mm.), pero con el mismo modelo de Lesaca, aunque sin el escudo carmelitano. Como ya advertimos al estudiar las estampas de la Virgen de los Dolores de Pamplona, es posible que esta ilustración corresponda a la cofradía de esta última.

La tercera ofrece un formato más vertical (129 x 79 mm.) y varía algo la composición, especialmente en la figura del angelote que en las pasadas recogía la mano inerte de Cristo y aquí toma el brazo del Señor, con el rostro vuelto. A diferencia de las anteriores no encontramos las *arma Christi* en la zona inferior. Una cuarta versión estampada en tafetán blanco y amarillo que guardan las religiosas y de la que no se conserva la plancha (94 x 63 mm.) se acompaña de la inscripción del grabador: «*Matheo Gonzalez la sculp*».

A comienzos del siglo XIX se hicieron unas tiradas basada en la imagen de la Virgen de los Dolores de Lesaca o quizás de Pamplona, que se estamparon con una plancha que abrió Constantino Blesa. La mancha de las calcografías mide 139 x 98 mm. En el caso de que perteneciese a la cofradía como la de los Dolores de Pamplona, hay que hacer notar que también se veneraba una imagen similar a la de Lesaca, hecha en Zaragoza antes de 1773[140], como vimos al estudiar la imagen de los Dolores de Pamplona y también hemos analizado en la edición del libro del Padre Urtasun de 1770.

SANTUARIOS DE GRAN PROYECCIÓN

Virgen de Ujué

Los grandes santuarios, en épocas pasadas, solían hacer acopio de diversos objetos devocionales para distribuir y poner a la venta entre los peregrinos que acudían a las romerías y celebraciones, en torno a las fiestas de sus titulares. En este caso, la historia y leyenda de la imagen se divulgaron fuera de las fronteras de Navarra gracias a la obra del jesuita Padre Juan de Villafañe[141].

Los grabados de santos y advocaciones marianas, estampados en diferentes tamaños y soportes, eran, junto a las novenas, los artículos más solicitados hasta la llegada de la fotografía, que en el caso de Ujué fue en una instantánea de 1875[142].

* La estampa de 1726 de Juan de la Cruz

Desde el propio santuario se encargaron planchas para estampar. Así, en 1726, se encargó una a un destacado maestro afincado en Pam-

139 Urtasun y Narbarte, J., *María Dolorosa o Dolores de María explicados en treinta y una meditaciones para que sus congregantes diariamente..., op. cit.*, 1770.

140 Silanes Susaeta, G., «Religiosidad pamplonesa...», *op. cit.*, p. 157.

141 Villafañe, J., *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de los cielos María Santísima que se veneran en los mas célebres santuarios de España*, Madrid, Manuel Fernández, 1740, pp. 624-626.

142 Fernández Gracia, R., «Recuerdos seculares de las romerías a Ujué», *Diario de Navarra*, 29 de abril de 2012, p. 65.



Virgen de Ujué por Juan de la Cruz, 1726.

plona, Juan de la Cruz, natural de Canfranc y examinado como platero de oro y plata, tras realizar su aprendizaje con Fernando de Yábar, con cuya hija contrajo matrimonio en 1726. Estaba emparentado con el famoso grabador Juan de la Cruz, hijo de Raimundo natural de Canfranc y con el célebre dramaturgo Ramón de la Cruz. Su obra como grabador se confunde generalmente con la del gran artista y pariente suyo Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, máxime cuando este último artista llegó a grabar el escudo de Navarra de la anteportada de los Anales del Reino de Navarra en la magna edición de 1766. Su afición por grabar láminas de cobre fue, como en otros plateros, una actividad usual explicable por el buen manejo de los buriles sobre los metales, aunque en este caso existe el precedente familiar, concretamente su padre que unía en su persona las facetas de escultor y laminista. Su manera de firmar las estampas guarda evidentes connotaciones con los punzones de los plateros, y en las estampas que hemos localizado siempre encontramos su nombre «J^{n} La Cruz», la fecha y una doble P mayúscula, como si del punzón de la ciudad de Pamplona se tratase. Las estampas con esas características que hemos localizado son por orden cronológico las de las Vírgenes del Camino de Pamplona (1721), del Rosario de los Dominicos de Pamplona (1724), del Carmen de los Calzados de Pamplona (1732), San Miguel de Aralar (1735) y Nuestra Señora del Yugo de Arguedas (1754), además de la mencionada de 1726.

De esta estampa de Ujué realizada por Juan de la Cruz no conocemos original, sino alguna copia fotográfica. En la parte inferior de la misma una gran inscripción en un óvalo acompañada de guirnaldas y dos monarcas orantes, él con manto real y armadura con el escudo de Navarra y ella con las de Castilla-León y un escudete central con las lises. La parte central se destina a la hornacina de la Virgen, con la paloma sobre su corona y los dos consabidos ángeles ceroferarios flanqueándola. Unos jarrones y sendos ángeles que portan dos motivos alusivos a la letanía –torre y espejo– completan esa zona central. La parte superior está destinada a una enorme corona real sostenida por dos ángeles, mientras que otros dos se esfuerzan por mantener descubierta la cortinilla que, de ordinario, velaba la imagen. En la inscripción de la rosca del medio punto se lee: «*ME IN COLLIBUS, QVASI CEDRUM COMMORANTEM, NON ALIVNDE, QVAM, E COELO COLVMBA SESIGNAVIT. PECCATOR REFVGIVM*». En el óvalo inferior se encuentra el siguiente texto: «*O Virgen de Uxue Sagrada. / Madre de la Eterna Vida. / Que fuisteys aparecida. / En esa cumbre elebada. / De los Reyes frequentada / Os vio la antiguedad pia / Oy con amante porfia / Los debotos coraçones / Os tributan oraciones. / Diciendo AVE MARIA / En Pamplona Juan de la Cruz fecit año 1726*».

* Un devoto muy especial con una iniciativa singular: la estampa de Lamarca

Sin embargo, el caso más relevante, durante las décadas centrales del siglo, es el de un comerciante establecido en Pamplona y natural de Ujué, don Jerónimo Íñiguez. Este curioso personaje, nacido en 1718, encargó a lo largo del siglo, al menos hasta 1787, diversas láminas de la Virgen de Ujué con las que se estamparon numerosos grabados que el propio santuario adquiría con cierta periodicidad, para hacer frente a la demanda de reproducciones de la Virgen. Cuando Íñiguez decidía encargar nueva lámina, como ocurrió en 1765, al pedir una al grabador zaragozano José Lamarca, enviaba cartas a los obispos, arzobispos y cardenales de las diferentes diócesis españolas, pidiendo indulgencias para la nueva estampa que había encargado, a la vez que les enviaba unos ejemplares estampados con las viejas planchas. Por la curiosidad y rareza del procedimiento llevado a cabo por una persona particular, nos permitimos transcribir algunos párrafos de esas misivas enviadas desde la capital navarra a los distintos prelados, en donde tras indicarles



Virgen de Ujué por José Lamarca, 1765.





DON LUIS ANTONIO, POR LA DIVINA MISERICORDIA, Presbytero Cardenal Conde de Teba, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, Chanciller Mayor de Castilla, del Consejo de su Magestad, &c. &c.





FRANCISCO, POR LA DIVINA Misericordia, de la Santa Romana Iglesia Presbytero Cardenal de Solís, Arzobispo de Sevilla, del Consejo de S. M. &c.

El Cardenal de Solís.

Por mandado del Cardenal Arzobispo mi Sr.

Indulgencia. Gratis.



DON JOSEPH XAVIER RODRIGUEZ DE ARELLANO, por la Gracia de Dios, y de la Santa Sede Apostolica, Arzobispo de la Santa Iglesia Metropolitana de Burgos, del Consejo de su Magestad, &c.

Por mandado de su Ill.ma

Indulgencia. Gratis.



DON JOSEPH DE FRANQUIS LASSO DE CASTILLA, POR LA GRACIA DE DIOS, Y DE LA SANTA SEDE APOSTOLICA, OBISPO DE MALAGA, DEL CONSEJO DE S. M.



CONCESION DE INDULGENCIA.

NOS D. FR. FRANCISCO GALINDO y Sanz, natural del Valle de los Navarros, en el Reyno de Aragon, del Orden de Minimos de S. Francisco de Paula, por la gracia de Dios, y de la Santa Sede Apostolica, Obispo de Orihuela, del Consejo de S. M. &c.

Indulgencias para los que rezaren ante las estampas de la Virgen de Ujué por varios obispos, 1764-1765.

que la Virgen de Ujué era de las «*aparecidas*», añade:

> «*a cuya resulta a expensas de los reyes se le fabricó templo en el mismo sitio y desde el se ve y columbra lo principal del territorio de España y por la misericordia de Dios me surtió haber recibido el Santo Bautismo en el expresado templo y después me acaece tener casa en esta ciudad de Pamplona y deseando el que se aumente más y más la devoción a María Santísima he conseguido de los Excelentísimos Señores Arzobispos de Toledo, Tarragona... y obispo de Pamplona indulgencia para los que rezaren delante de dicha Sagrada Imagen en su templo y lo mismo delante de sus retratos, como también por cada Ave María que rezaren cuando da el reloj del dicho templo.. y una vez que me he aplicado a este fin ruego se digne conceder... y no teniendo empeño para con V. S. Ilmª le adjunto un retrato para que le guarde en donde fuere del agrado de V. S. Ilmª.*».

En algunas de estas cartas indica y recalca que «*se abre lámina nueva para hacer constar al*

público y esperando este singular favor...»[143]. Por lo general don Jerónimo Íniguez dejaba amplio margen en sus cartas, rogando que se contestase en ese espacio en blanco, por lo que las respuestas firmadas y selladas por los prelados se encuentran, de ordinario, en el mismo folio que él enviaba. Otras contestaciones, las menos, aparecen en papel impreso oficial de los diferentes obispados, rubricadas por sus correspondientes titulares.

En un momento dado, el patronato de Ujué decidió comprar las citadas planchas para disponer de ellas y ordenar las estampaciones a su gusto y bajo sus condiciones de tirada y precio. La cuestión se solucionó con la entrega de las láminas por parte de Íñiguez, a cambio de que se fundase un aniversario en el citado santuario, consistente en la celebración de una misa cantada delante de la Virgen «*descubierta y con dos luces*» el día de San Jerónimo de cada año. En la escritura se hizo constar que la fundación era una «*señal de gratitud que la fábrica de esta iglesia le hacía por dejar a favor de esta en propiedad y posesión privativa y para siempre las láminas o moldes que el insinuado Íñiguez hizo abrir a sus expensas para estampar a esta Santísima Imagen y que deseoso de promover su mayor culto y veneración*».

Las citadas planchas se tasaron en 25 ducados por parte de la fábrica de Ujué, suma que Íñiguez aceptó pese a que le habían costado mayor cantidad. Respecto a qué planchas podríamos identificar con las citadas en los documentos anteriores, hemos de pensar al menos en la realizada por José Lamarca en 1765. De este maestro, autor de las ilustraciones de la edición de los *Anales de Navarra* (Pamplona, 1766)[144] y de otras estampas como la del tabernáculo de San Fermín, sabemos que tiene documentada una extensa obra en la capital aragonesa entre 1756 y 1788[145].

La composición respira todavía un gran barroquismo de ambientación rococó y quiere representar la hornacina principal de su retablo con las dos figuras de los ángeles ceroferarios, un par de candelabros encendidos y la Virgen con gran manto y la paloma sobre su corona. Jarrones, ángeles y los escudos de Navarra y Pamplona completan el contenido decorativo, amén de la inscripción en cartela rococó que reza así: «*Verdº Retraº de Nuestra Señora de Uxue. todos los fieles de / ambos sexsos que rezaren con devocion una Ave María delante esta Stª / Ymagen ganaran dos mil doscientos dias de Ynduls. por concesion de dos Emos. / Cardenales y todos los Ilmos Señores Arzobisps, Obispos y Nuncio de su Santidad en / España q en cada parte del Rosario se ganan ciento diez mil dias de Yndulgencias / tambien se ganan 100 dias de Yndulg. rezand una Salbe por concesion / de el Emº Cardenal de Solis / Lamaca fec.*». Conocemos la estampa por un ejemplar de una colección particular.

⁕ El grabado de Miguel Gamborino

En torno a 1800 don Joaquín Baztán Martínez costeaba la lámina de la Virgen de Ujué en su retablo, con los patronos del reino navarro, abierta por el grabador valenciano Miguel Gamborino por dibujo de Jerónimo Rodríguez. Se trata de un grabado de buenas dimensiones cuya plancha mide 375 x 259 mm., en tanto que las estampas del mismo suelen ser de 445 x 325 mm. La inscripción reza así: «*VERDº RETº DE NRA SEÑORA DE UXUE / Hay concedidas ciento diez mil días de Indulgencia por cada parte de Rosario que se reze devotamente de-*

143 Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos Parroquiales. Ujué, caja 1767/1. Libro de indulgencias para las estampas de la Virgen de Ujué.

144 Fernández Gracia, R., *Reges Navarrae. Dibujos y grabados para ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*, Pamplona, Gobierno de Navarra. Institución Príncipe de Viana, 2002.

145 Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza..., op. cit.*, pp. 360-364 y 537 y 543.



Plancha y estampa de la Virgen de Ujué por Miguel Gamborino, c. 1800.


VERDº RETº DE NRA. SEÑORA DE UXUE.

lante / de esta Santa Imagen: 2200 por una Ave María y 100 por una Salve / A devoción del Sr. D. Joaquín Baztán Martínez / Geron. Rodríguez lo dibujó Mig. Gamborino lo gº». La lámina de estampación se conserva en la parroquia de Ujué.

Al generoso mecenas habrá que identificar con un hijo de la tierra, concretamente con Joaquín Baztán y Martínez, natural de Gallipienzo que hizo carrera en la villa y corte madrileña. Joaquín Baztán fue hijo de José Baztán e Izco, natural de Eslava y María Martínez, de Gallipienzo, que casaron en 1721. Fue bautizado en 1730 y criado en esta última población hasta que por motivos que desconocemos, llegó a ocupar cargo de Oficial Jurado de la Contaduría de la Real Hacienda y nombrado alcalde de la Mesta por el Estado noble en 1776. Casó con Zoyla de Oneca, también natural de Gallipienzo en 1758, con la que no debió tener descendencia, ya que en testamento datado en 1784 legaba viñas, tierras y olivares que tenía en su localidad natal a favor de su hermano Diego Francisco, avecindado en Coslada y que regresó a su tierra de origen[146]. Don Joaquín debió fallecer en torno a 1806 en Madrid, ya que el expediente de viudedad de su mujer data de ese año[147].

El autor del grabado, Miguel Gamborino (Valencia, 1760-Madrid, 1828), fue pintor, dibujante, grabador y litógrafo, nacido en Valencia en 1760 y fallecido en Madrid en 1828. Alumno de la Academia de San Carlos de Valencia, en donde alcanzó una notable distinción en 1780. Al año siguiente solicitó de la Junta de Comercio de Barcelona su ingreso en la Escuela Gratuita de Dibujo para perfeccionarse en la técnica del grabado con Pere Moles, director de la misma. En 1785 se matriculó en la Real Academia de San Fernando, obteniendo a los dos años el premio de grabado de la citada institución. Realizó numerosos retratos y estampas devocionales. Entre los grabadores de su época, Gamborino fue de los pocos que comenzó a practicar la nueva técnica de la litografía, en colaboración con Vicente Peleguer, en unos momentos en los que no faltaban dificultades legales para la práctica de la citada técnica en Madrid, por el privilegio que poseía en tal sentido José de Madrazo. Entre su producción destacan algunas obras de costumbrismo prerromántico, destacando la serie de *Gritos de Madrid*, dedicada a los vendedores ambulantes.

Sobre Jerónimo Rodríguez, que figura como dibujante de la composición, pensamos que se debe identificar con su homónimo, natural de la localidad de Mestanza (Ciudad Real), matriculado en la Real Academia de San Fernando el 4 de febrero de 1795, cuando contaba con diecisiete años de edad[148].

El ejemplar que hemos estudiado debe corresponder a una de las primeras tiradas y en ella figuran los nombres de sus autores, algo que no ocurre con otros ejemplares ejecutados a partir de 1850, año en que se retocó la lámina, conservada en el santuario de Ujué[149].

La estampa reproduce un retablo –verdadero o ficticio– de corte neoclásico, muy al gusto del momento, que consta de un solo cuerpo dividido en tres calles y un ático curvo con sendos ángeles que sostienen un sol con la paloma en el centro. En el sotabanco aparecen un escudo de Navarra con corona real, flanqueado por el pastor legendario de la aparición y un rey, al que habrá que identificar con el monarca protago-

146 Mogrobejo, E., *Diccionario Hispanoamericano de blasones, heráldica, onomástica y genealogía*, tomo xi, Bibao, Mogrobejo-Zabala, 2004, pp. 133-134.

147 Matilla Tascón, A., *Índice de expedientes de funcionarios públicos. Viudedad y orfandad, 1763-1872*, tomo I, Madrid, Instituto Luis de Salazar y Castro, Hidalguía, 1962, p. 55, núm. 1597.

148 Pardo Canalís, E., *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, CSIC. Instituto Diego Velásquez, 1967, p. 197.

149 Fernández Gracia, R., «Virgen de Ujué con San Fermín y San Francisco Javier», *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra-Fundación Caja de Ahorros de Navarra, 2006, pp. 340-341.

nista de la misma, don Íñigo Arista. La imagen de la titular aún lleva el manto y está escoltada por los dos ángeles ceroferarios, pero no tiene a sus lados la retórica cortinilla, tan solo una especie de sol le sirve de fondo. A los dos lados de la imagen de la Virgen, en sendas hornacinas, encontramos a los copatronos, Fermín en el lado del evangelio como mártir y el jesuita Javier en el de la epístola, aquél de pontifical y éste con la esclavina, el bordón de peregrino y la azucena, en el típico gesto de abrirse sus vestiduras para mostrar su pecho y corazón inflamados de amor divino.



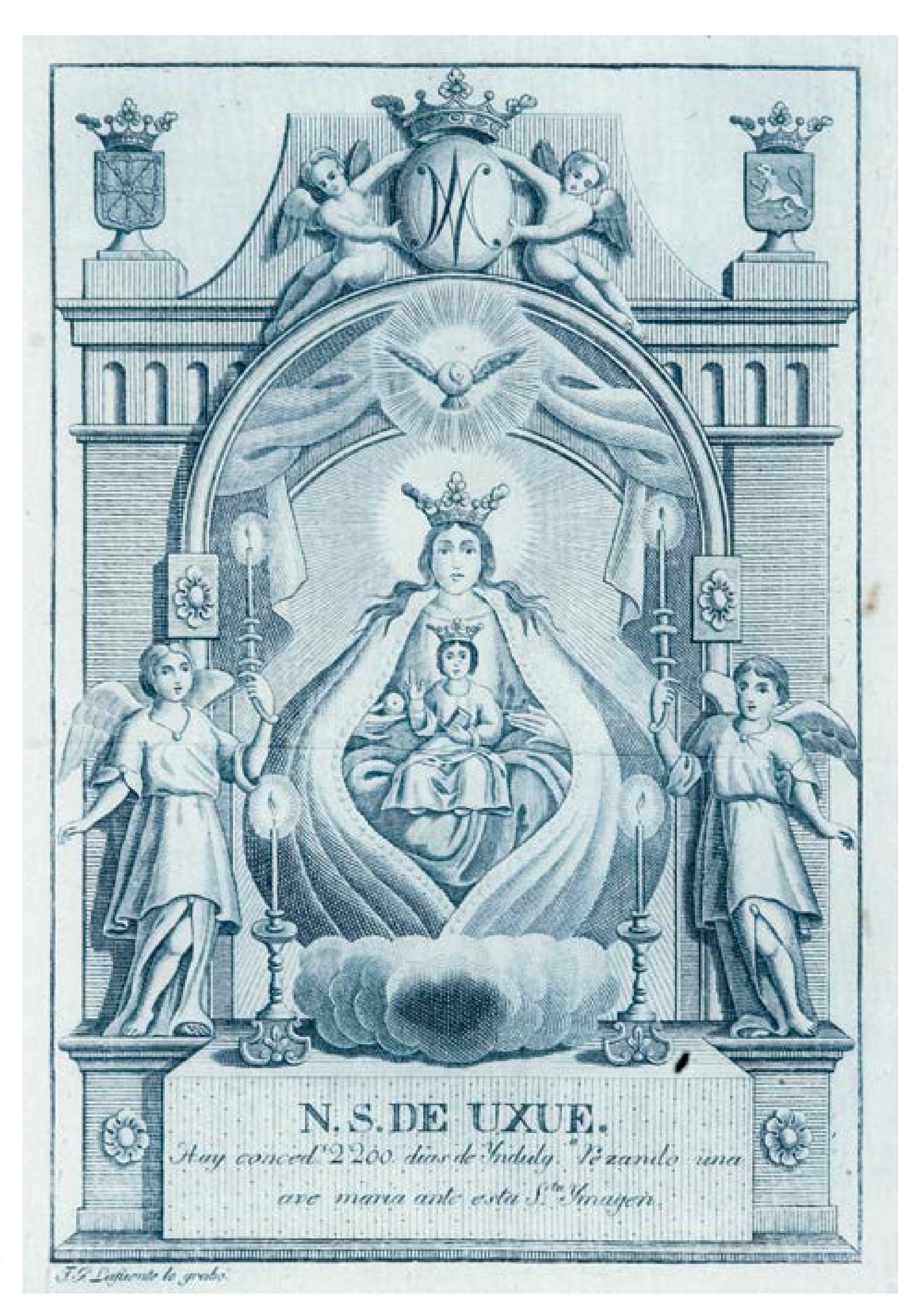
Virgen de Ujué para escapularios, por José Gabriel Lafuente, 1823.

* Otras estampas de distintos artistas de otras tantas procedencias

Como ya hicimos notar en el capítulo introductorio al tratar de los promotores de las estampas, hay que recordar que a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX el santuario de Ujué y, particularmente, el culto a su titular experimentaron un notable aumento. Las visitas y romeros solicitaban medallas, estampas y otros recuerdos devocionales, como las medidas y los escapularios. Fueron años de importantes fundaciones como la del prior Gorraiz y de constitución de la Hermandad y Congregación de los Esclavos de Santa María de Ujué en 1812[150], a imitación de la de la Virgen del Sagrario de Pamplona establecida, en 1797. Paralelamente, y desde la administración parroquial se procedió al arreglo de las planchas viejas del legado de don Jerónimo Íñiguez, a la vez que se encargaron otras nuevas. En 1813 se retocó una de las planchas en Logroño porque estaba muy gastada[151] y en 1817 se entregaron al grabador de Zaragoza José Gabriel Lafuente 480 reales por retocar dos láminas de la Virgen, la principal en 320 reales y la pequeña u ordinaria en 160 reales[152]. Años más tarde, en 1823 el mismo José Gabriel Lafuente abrió dos láminas nuevas[153], en 1850 se retocaba por 16 duros la lámina de la Virgen con los patronos del reino[154], costeada años atrás por don Joaquín Baztán Martínez y abierta por Miguel Gamborino y, en 1856, el impresor zaragozano Jorge Blesa, renovó otra lámina grande de la Virgen en su altar.

De las dos planchas que abrió José Gabriel Lafuente en 1823 conocemos ejemplares con tiradas en tinta negra y azul. Una es de tamaño más grande y otra inferior por destinarse a la confección de escapularios. Ambas obedecen al

150 Archivo Diocesano de Pamplona. Proceso sobre aprobación de las constituciones de los esclavos de Nuestra Señora de Ujué. C/ 2950, núm. 29.
151 Archivo Parroquial de Santa María de Ujué. Libro de Cuentas de la Primicia. 1774-1805. Cuentas de 1812-1813.
152 Archivo Parroquial de Santa María de Ujué. Libro de Cuentas de la Primicia. 1815-1905. Cuentas de 1717-1818.
153 Archivo Parroquial de Santa María de Ujué. Cuentas de 1823-1824.
154 Archivo Parroquial de Santa María de Ujué. Cuentas de 1850-1851.



Estampaciones en azul y negro de la Virgen de Ujué por José Gabriel Lafuente, c. 1823.


N. S. DE UXUE.
Hay conced.s 2200. dias de Indulg.a Rezando una
ave maria ante esta S.ta Imagen.
J. G. Lafuente lo grabó.



Virgen de Ujué por Constantino Blesa, estampación en seda, segundo cuarto del siglo XIX.

mismo esquema, con una hornacina de medio punto que emerge de una estructura arquitectónica rematada por la M de María y los escudos de Navarra y Pamplona con coronas reales. Bajo el medio punto, los consabidos cortinajes descorridos y la paloma de la leyenda y alusiva al Paráclito en el centro. La imagen luce gran manto envolvente y tiene a ambos lados sendos ángeles ceroferarios. En la de mayor tamaño (164 x 115 mm.) su inscripción reza así: «*N. S. DE UXUE. / Hay conced*^{s} *2200 dias de Yndulg*^{a} *rezando una / ave maria ante esta S*^{ta} *Ymagen / J. G. Lafuente lo grabó*»; en la más pequeña (84 x 60 mm.) con alguna variante: «*N. S. DE UXUE. / Hayconc*^{s} *dias de Yndulg*^{a} *rez*^{o} *una / Ave Maria ante esta Santa Ymagen / J. G. Lafuente lo gr*^{o}».

Entre los nombres de los impresores que estamparon para el santuario de la Virgen de Ujué figuran Antonio Castilla de Pamplona en 1775, José Delgado de Logroño en 1812, Paulino Longás de Pamplona en 1813, 1814 y 1815, Joaquín Domingo de la capital navarra en 1818, Javier Goyeneche de la misma ciudad en 1822 y Jorge Blesa de Zaragoza, a partir de 1823 en numerosas ocasiones.

Virgen de Roncesvalles

La titular de la colegiata de Roncesvalles posee, como otras tantas imágenes marianas, una leyenda en la que se mezcla lo histórico con lo legendario. Las estampas a que nos referiremos son de imposible lectura iconográfica si no conocemos la leyenda. El canónigo Ibarra, historiador de la casa, refiere la aparición de la Virgen de acuerdo con la tradición y los textos de la misma de cronistas antiguos. Su contenido nos resulta fundamental para interpretar el contenido gráfico de las estampas que analizaremos. El contenido del relato legendario dice así:

> «*En un prado llamado Orrierriada, aparecía una celestial visión en las noches de los sábados y era un hermosísimo ciervo con gran enramada en la cabeza y en cada punta como unas candelas blanquísimas con extraña luz; y al punto se oía una música celestial e los ángeles cantando la Salve Regina. Acabada la Salve, desaparecía el ciervo. Aquella visión la vieron muchas veces algunos pastores, vaqueros o ganaderos que de ordinario apacentaban sus ganados, y certificados de ella bajaron a Pamplona y dieron cuenta y noticia. Llegaron gentes de la ciudad y habiendo velado, vieron la visión celestial que anunciaron los pastores, y certificados de que en aquel puesto habría algún misterio, desmalezándolo, quitando los árboles y cavando, toparon a pocos goles la Santa Imagen y nunca más apareció aquella visión celestial. Hallada aquella joya tan preciosa, dice la tradición, que de presto subió a Roncesvalles doña Oneca, mujer de Iñigo Jiménez, la cual habiéndola venerado, la hizo adornar con chapa de plata bien labrada y guarnecida con la cual está en estos tiempos. Y que allí luego a un tiro de ballesta le edificó una iglesia pequeña desviada de aquellos pantanos, en un altillo y dicen que es hoy la casa que sirve de fenetería (pajar de hierba), la cual con sus estribos, paredes de sillería, arcos y lumbreras, parece haber sido iglesia. La Virgen apareció junto a una fuente en un arco de piedra el cual estaba cubierto de tierra y, en ella nacido árboles y malezas. Dentro del arco había una concavidad bien trazada y labrada, al talle de los nichos que tiene las imágenes de bulto en los retablos, en el cual cabía la imagen justamente. Aquel arco, después que se sacó la imagen, quedó descubierto con su fuente y con el largo discurso del tiempo casi se hundió. Para que no se olvidase una cosa tan memorable, se levantó de nuevo con gran artificio otro arco con nuevas piedras mayores que las antiguas, aunque no con aquella traza, recogiendo todos los manantiales a un sitio. Háse hecho encima de la fuente una alacena con su tejado y puerta de hierro, y en ella un canónigo devoto ha puesto una imagen de Nuestra Señora, labrada y esculpida en piedra, al talle y forma de la que se halló, aunque no con tanta perfección, gracia y donaire, ni jamás los pintores y escultores la han podido copiar con la gracia y venustidad que tiene. Dicho arco nuevo se hizo año de mil seiscientos dieciséis*»[155].

El culto hacia aquel simulacro mariano, con profundas raíces medievales, se acrecentó en los siglos de la Edad Moderna, gracias a la difusión de su leyenda y prodigios que, fuera de Navarra, divulgaron entre otros el Padre Villafañe[156]. Recordaremos aquí sendos testimonios sobre su culto y veneración. La Virgen presidía el conjunto. Su imagen era acreedora de alta veneración por parte de numerosos devotos de la tierra y también de destacadas personalidades, como el virrey don Francisco Hurtado de Mendoza, marqués de Almazán, *muy devoto de los santuarios de la Virgen, el cual subió muchas veces desde Pamplona a Roncesvalles y después que la vio y consideró con atención dijo: que había visto las más de las imágenes de Nuestra Señora aparecidas en España y muchas en Francia, Italia y Alemania, habiendo sido embajador en aquellos reinos, tierras y provincias, pero ninguna de tanta gracia, y que tanto moviese a devoción y veneración*[157]. Al dejar el virreinato navarro se llevó un mantillo de brocado para colocar en su relicario de su palacio de Almazán. Otro gran

155 Ibarra, J. de, *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, Talleres Tipográficos La Acción Social, 1936, pp. 213-214.

156 Villafañe, J., *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de los cielos María Santísima que se veneran en los mas célebres santuarios de España*, Madrid, Manuel Fernández, 1740, pp. 515-519.

157 Ibarra, J. de, *Historia de Roncesvalles*, *op. cit.*, p. 211.



Virgen de Roncesvalles por Nicolás Pinsón, c. 1670.

devoto del simulacro mariano fue don Bernardo de Rojas y Sandoval, obispo de Pamplona y más tarde arzobispo de Toledo. Al abandonar la sede de San Fermín, en 1594, estuvo tres días en la colegiata dedicando especiales cultos a la Virgen.

El grabado de Nicolás Pinson

Conocemos sendas estampas de gran tamaño, cuyas planchas se conservan en la Real Colegiata. La primera, más sencilla firmada con la iniciales «N. P.» y sin fecha alguna que se debió tirar en varias ocasiones y dejó huella en copias en pintura, como los trampantojos conservados en la parroquia de Villava y en el Ayuntamiento de Tudela, en este último caso procedente del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de la misma ciudad. Las iniciales N. P. de la estampa, pudieran corresponder a Nicolás Pinson, grabador valenciano nacido en 1640 y fallecido después de 1672. La disposición del grabado tiene un basamento con sendas escenas de la aparición y de los peregrinos atacados por los lobos que acuden al hospital, una parte central con la Virgen en su hornacina con los cortinajes descorridos y dos escenas laterales con autoridades y peregrinos que en gesto de veneración rezan ante la imagen. En un friso superior y en un paisaje con su iglesia aparece la imagen del *Salvador mundi*. Bajo esta última imagen leemos: «*CAPILLA DE CARLO MAGNO NOBLE Y REAL MONASTº DE YBAÑETA*». Sobre las dos escenas de la zona central de la composición que muestra a reyes y obispo en un lado y peregrinos en el otro, se disponen sendas cruces de Roncesvalles, una al modo antiguo y otra según se usaba en el siglo XVII, con sendas inscripciones que rezan: «*INSIGNIA ANTIGUA / DE LA ORDEN DE / RONZESVALLES*» y «*INSIGNIA DE LA / ORDEN DE RONXES / VALLES*». En una línea que separa el friso inferior y la zona principal de la estampa leemos «*RETRATO DE LA IMAGEN MILAGROSA DE NVESTRA SEÑORA DE RONZESVALLES*». La firma del grabador con sus iniciales se encuentra en el margen inferior izquierdo y la mancha mide 338 x 220 mm.

Respecto a la imagen de la Virgen, respeta bastante bien el original, monta sobre una rica peana de mediados del siglo XVII con cartelas recortadas y guirnaldas, y bajo la hornacina que la cobija cuelgan un par de lámparas. Destacan asimismo los cortinajes recogidos, al igual que en otras muchas estampas. Al respecto, hay que recordar que en el arte religioso de la época medieval, el *velum* formaba parte de la escenificación de la imagen de altar. La acción de velar / desvelar concreta la dialéctica de la presentación de las imágenes de acuerdo con la función litúrgica. Resulta significativo que hacia finales del siglo XVI y, sobre todo, en el siglo XVII, el uso religioso de los *vela* desaparezca prácticamente en muchos lugares. Coincidiendo con esta época los documentos atestiguan la irrupción de la cortina en la presentación de las obras de carácter privado. En ciertos ambientes culturales pervivió su valor religioso, en otros tendrá una función, meramente expositiva. Navarra conservó aquella constumbre en algunos lugares hasta fines del siglo XIX e incluso el siglo XX. En el caso de Roncesvalles, poseemos un documento excepcional sobre el modo y usos a la hora de descubir y desvelar la imagen. Se trata de lo ordenado por el visitador don Martín de Córdoba, realizada en periodo de plena aplicación de la reforma tridentina en la diócesis de Pamplona[158]. El visitador, hombre inflexible y austero según Goñi Gaztambide[159], intentó con sus determinaciones levantar de su decadencia a aquella casa mediante reforma radical y tajante que nunca pudo realizarse en su integridad[160]. Entre los mandatos que dejó escri-

158 Goñi Gaztambide, J., *Los navarros en el Concilio de Trento…, op, cit.*, pp. 255 y ss.
159 *Ibid.*, p. 279.
160 Ibarra, J. de, *Historia de Roncesvalles, op. cit.*, pp. 497-501, 509-521, 528-530 y 533-534.

tos, que dan un conocimiento sobre el terreno de la situación del cabildo y toda la realidad de aquella colegiata, copiamos el referente al culto de la Virgen de Roncesvalles, titular de la casa y hospital, que dice:

> *Y por cuanto en el dicho monasterio hay una imagen de Nuestra Señora, de cuya advocación es, la cual es devotísima y la suelen sacar muy de ordinario en procesiones, de lo cual resulta no hacerse con la veneración y respeto que se debe. Proveyendo cerca de ello por la dicha autoridad Apostólica, mandamos que la dicha imagen no se pueda sacar del tabernáculo en que está, ahora ni en tiempo alguno en procesión ni de otra más días que el día de Pascua de Resurrección, y el de la fiesta de la gloriosísima Natividad de la siempre Virgen y Madre de Dios y Reina de los Ángeles, que se celebra en el mes de Setiembre y algún otro día por alguna causa notable o por enfermedad de peste, y en tal caso con licencia expresa del Prior, y estos dáis se saque en procesión por el claustro en las andas doradas en que el año de ochenta y seis la mandamos llevar, y no se lleve en otras que solían en el dicho monasterio, y la lleven cuatro capellanes revestidos con sus albas y asmáticas, a los cuales se les den a dos reales a cada uno de los tales días que saliere la imagen porque la lleven, y que el dicho Prior, Subprior, dignidades y canónigos se hallen en las dichas procesiones con sus capas pluviales, las cuales hagan con mucha solemnidad, y que en los dichos días que se ha de sacar la dicha imagen se dé al dicho Prior, dignidades y canónigos una ternera de extraordinario, para que se parta entre todos los interesantes de los dichos prior, subprior y canónigos, la cual sea del ganado del dicho monasterio y hospital. Y que a los lados de la dicha imagen vayan los cuatro monacillos, revestidos con sus sobrepellices y ropas moradas, alumbrando cada uno con su hacha, y que el sacristán con su incensario de plata vaya incensando la dicha imagen. Y mandamos que los dichos días en que se ha de sacar la dicha imagen, se dé a los monacillos a medio real cada uno y al sacristán y campanero que ha de repicar las campanas del dicho monasterio durante la procesión, a real a cada uno. Y cuando tornen con la imagen, la tornen a poner en su tabernáculo, sin que la pongan en el altar ni en otra parte donde puedan llegar a ella, por las indecencias que cerca de esto nos consta de vista ocular haber pasado, y que desde las vísperas del día antes, y durante la misa mayor del dicho día y segundas vísperas estén corridos el velo y cortina que por nuestro mandado se han hecho, de manera que esté la imagen descubierta a las dichas vísperas y misa, y no más. Y cuando así esté descubierta, estén dos hachas ardiendo en sus blandones delante. Y los demás días de las festividades de Nuestra Señora y Pascuas del año, en los primeros días de ellas a las vísperas y misa, se descubra la dicha imagen, quitando el dicho velo y cortina. Y en los otros días de apóstoles y fiestas solemnes, tan solamente se abra la puerta del tabernáculo y se corra la cortina de tafetán y con el velo delante esté la dicha imagen a las dichas vísperas y misa. Y como dicho es siempre que se haya de descubrir la dicha imagen, así cuando se corra el velo, como los días que haya de estar con él, haya dos hachas encendidas en sus blandones, las cuales estén encendidas antes que se abra el tabernáculo. Y mandamos que la llave del dicho tabernáculo en que está la dicha imagen la haya de tener y tenga el prior que es y fuere del dicho monasterio, y en su ausencia el subprior, y por ausencia de ambos el presidente y no otra persona alguna. Y exhortamos y amonestamos al dicho prior, subprior, dignidades y canónigos que con particular devoción hagan lo susodicho, pues ven y saben cuán devota y antigua imagen es la que tienen, y que por tradición se tiene por cierto que los ángeles cantaban los sábados la Salve a la dicha imagen, y que de todos los reinos y partes de la cristiandad concurren con sus necesidades y trabajos a ella, a cuya causa es grande la limosna que se hace al dicho monasterio y hospital, y a los que así vinieren a ver la dicha imagen se les muestre, encendiendo las dichas dos hachas y revistiéndose de sobrepelliz y capa pluvial el subprior o el canónigo más antiguo para abrir la puerta del dicho tabernáculo y descubrir la dicha imagen, y en descubriéndola la incensará tres veces, y después la mostrará, y siempre que se haya de abrir se haga lo mismo, y vista por los que a ello vinieren, se cierre y dé la llave al que la ha de tener, como dicho es*[161].

[161] *Sentencia de Reformación pronunciada y ejecutada por el licenciado don Martín de Córdova, visitador y reformador apostólico del Monasterio y Hospital Real de Santa María de Roncesvalles…, en el año 1590*, Pamplona, Imprenta de Erasun y Labastida, 1880, p. XVII.

Con la ejecución de este largo mandato, ya se ponía en práctica lo que entonces se entendía como dignidad y veneración de aquella sagrada imagen, a la vez que se verificaba el misterio con que se rodeaban este tipo de espacios, reservando la visión de la imagen en determinados momentos y ocasiones.

Un comentario especial merecen los lobos que atacan a los peregrinos que se intentan refugiar en el hospital de la zona inferior de la estampa. Al respecto hemos de recordar que la protección de los peregrinos en la colegiata estuvo en sus mismos orígenes y fue preocupación a lo largo de los tiempos. Entre los enemigos hay que mencionar las inclemencias del tiempo, los bandoleros y los lobos. En el documento de fundación y dote del hospital e iglesia de Roncesvalles, en torno a 1127, se trata de la muerte de miles de peregrinos a causa de las tormentas de nieve y los ataques de los lobos. Para atenderlos, el obispo de Pamplona, Sancho de Larrosa, fundó una casa de recepción de peregrinos y necesitados. Durante el reinado de García Ramírez, en 1135, experimentó un enorme crecimiento dejando de ser un pequeño hospital.

En la visita realizada a la colegiata en 1590, en periodo de plena aplicación de la reforma tridentina en la diócesis de Pamplona, el visitador don Martín de Córdoba, hombre inflexible y austero según Goñi Gaztambide, intentó con sus determinaciones levantar de su decadencia a aquella casa con una reforma radical y tajante que nunca pudo realizarse en su integridad. En uno de los mandatos leemos que en tiempo de parir las ovejas y cabras era necesario extremar las precauciones «*atento que en esto se ha visto perder y morir muchos corderos, y en este tiempo por los lobos y fieras hacerse mucho daño*».

Dos imágenes hemos conservado en relación con el acoso de los lobos a los peregrinos, ambas del siglo XVII, en un relieve del retablo mayor y en este fragmento de la estampa de Nicolás Pinson.



Plancha de la Virgen de Roncesvalles por Juan Francisco Leonardo, c. 1685.

✻ El grabado de Juan Francisco Leonardo, c. 1685

De la estampa sufragada por don Juan de Goyeneche ya nos ocupamos anteriormente[162]. Ha sido utilizada en múltiples ocasiones para estampar y conocemos ejemplares de distintas tiradas en tafetán de colores y papel, con las consabidas modificaciones. Así, comprobamos que lo más llamativo entre las modificaciones de fines del siglo XIX figura la corona con la ráfaga de la Virgen que no existía en la primera versión de la misma, en la que lucía una sencilla corona con su cesto y canastillo, pero sin ráfaga alguna. Asimismo, se eliminó de la peana la cabeza de angelote y la parte superior del dosel y las cortinas laterales se minimizaron para poder introducir la gran volumetría de la nueva corona. La última vez que se utilizó la plancha con fines de distribución masiva fue en 1880, ya en competencia con las primeras fotografías. En

[162] FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Plancha para estampar y Virgen de Roncesvalles», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación CajaNavarra, 2005, pp. 310-311.

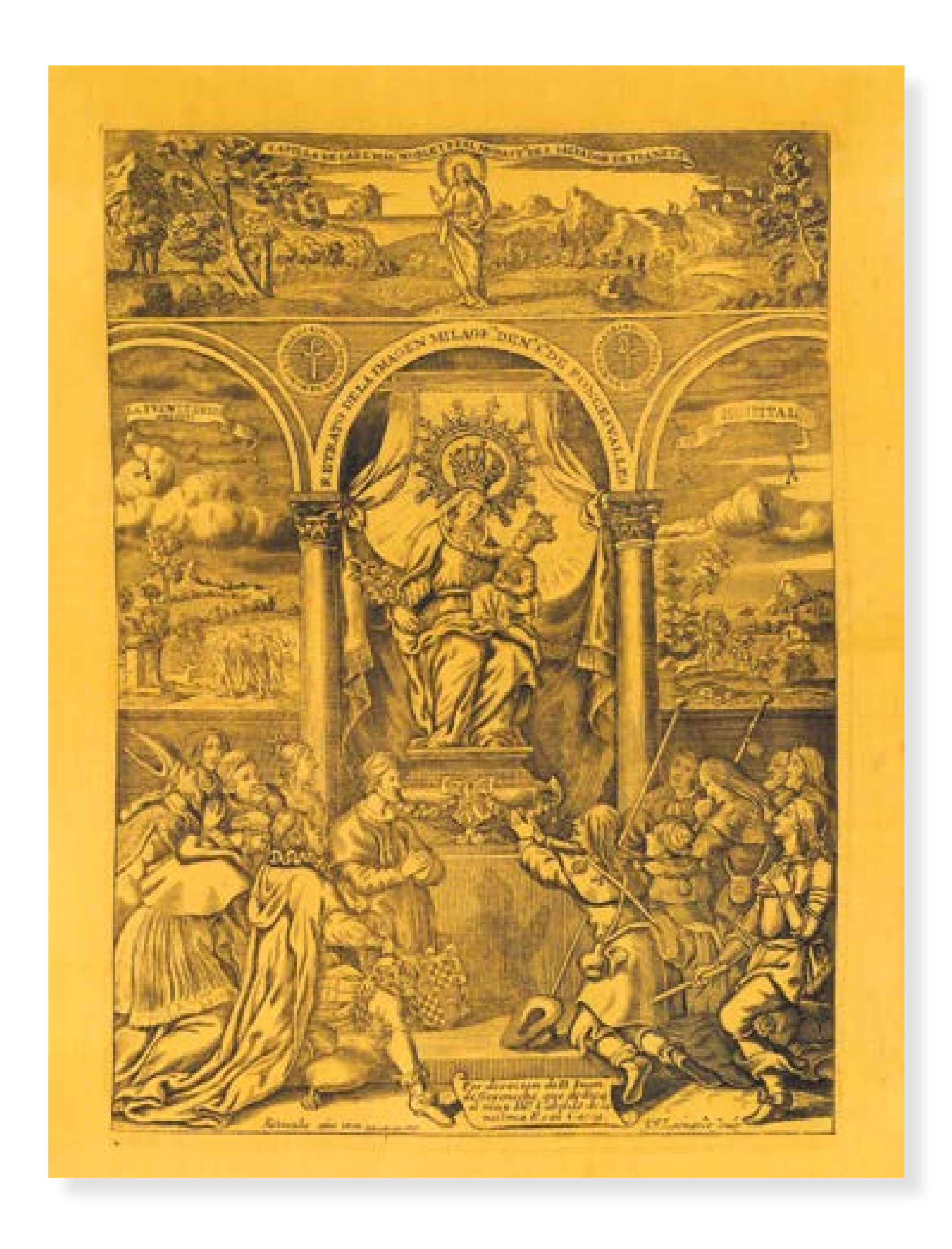


Estampación en seda de la primera mitad del siglo XVIII de la Virgen de Roncesvalles por Juan Francisco Leonardo, c. 1685.

un acta del cabildo de 3 de septiembre de aquel año «*se dio cuenta de las estampas de seda, papel y fotografías de la Virgen que recientemente se han impreso, y se acordó que los de seda se expendiesen a seis reales de vellón cada una, ya las de papel y fotografía a real de vellón cada una*»[163].

Al igual que en otros santuarios, el grabado se estampó en papel para distribuir en la propia colegiata y en las ferias con motivo de la fiesta de la Virgen en septiembre, así como en sedas y tafetanes para cumplir con los compromisos más importantes del cabildo, como virreyes, benefactores, donantes y príncipes de la Iglesia, mientras que las estampaciones en papel se vendían en la propia colegiata. Como ejemplo de agradecimiento del cabildo y regalo de especiales grabados nos consta el obsequio de algunas estampas en tafetán que hicieron los canónigos de Roncesvalles a al finalizar la Guerra de la Convención y su exilio en la ciudad de Corella, cuyas autoridades «*se ofrecieron a recibir a la bendita y Real Patrona de los Pirineos... y accedieron a que fuera colocada en el nicho o trono del altar mayor de la parroquia principal, que por entonces estaba*

163 Archivo Real Colegiata de Roncesvalles. Libro de Actas núm. 19, fol. 201v.



Virgen de Roncesvalles por Juan Francisco Leonardo, c. 1685 y retocada en 1790 y 1850.

desocupado, por ser destinado aquel lugar solamente a Nuestra Señora de Araceli y del Villar cuando eran traídas con motivo de las rogativas»[164].

La composición sigue en parte la antigua disposición del grabado de Pinson, con la cuarta parte superior reservada a la figura del Salvador y la capilla de San Salvador. El resto lo ocupa una especie de tripórtico, el central reservado a la Virgen y los laterales con una escena de la aparición y otra con el hospital de peregrinos. En el tercio inferior encontramos un grupo de peregrinos a un lado y otro de notables al otro, en el que destaca un rey, un obispo y un canónigo con su escudo heráldico al que hemos de identificar con don Martín de Azpilicueta, conocido como el *doctor navarrus*, canónigo de la colegiata y catedrático en Salamanca. La inscripción en una cartela inferior reza: «*Por devocion de D. Iuan / de Goyeneche, que dedica al muy Ilt^e^ Cabildo de la / misma Real cassa / J. F. Leonardo sculp.*». En las estampaciones a partir de 1790 y 1850 se añade, respectivamente: «*Retocada año 1790*» y «*Retocada año 1850*». La mancha o huella mide 319 x 230 mm.

164 Ibarra, J., *Historia de Roncesvalles, op. cit.*, p. 815.

El mecenas de la estampa, don Juan de Goyeneche estuvo muy relacionado con Roncesvalles, al representar sus intereses en las encomiendas de Castilla y Portugal. Asimismo, fue procurador de la Real Colegiata en Madrid entre 1694 u 1703[165]. La colegiata supo responder a los favores de Goyeneche en numerosas ocasiones, como cuando el hacendado navarro solicitó desde Madrid en 1694 madera del monte Egulbati para la casa que se iba a fabricar en Pamplona.

El encargo de la plancha lo debió realizar hacia 1685 cuando el grabador de la lámina de Roncesvalles, Juan Francisco Leonardo, trabajó una plancha con el mapa del valle del Baztán para la *Executoria de la Nobleza y Antigüedad y blasones del Valle del Baztán*, obra del propio Goyeneche. El autor de la plancha o lámina de estampación fue Juan Francisco Leonardo (Dunquerque, 1633-Nuremberg, 1687) y de ella se hace eco el conde de La Viñaza en su conocida obra[166].

Virgen del Puy de Estella

La imagen medieval de la Virgen del Puy de Estella no escapó a las modas imperantes en los siglos del Antiguo Régimen, tal y como testifican los inventarios de su basílica y las pinturas, los grabados y medallas que hemos podido conocer. Su imagen se transformó con la adición de mantos, delantales, tocas y ostentosas joyas y de poco sirvieron las disposiciones de prelados y obispos al respecto. Para el obispado de Pamplona, al que pertenecía Estella, sus *Constituciones Sinodales* publicadas en 1591 prohibía ya la costumbre de colocar a las imágenes «*vestidos y tocados y rizos los cuales nunca usaron*».

Entre los lienzos de la Virgen del Puy, en la que aparece cual trampantojo, o trampa para el ojo, tal y como se le veneraba en su basílica, destacan uno de notable calidad que se conserva en la parroquia de San Pedro de la Rúa de la ciudad del Ega y que procede de la iglesia de Santa María Jus del Castillo, así como otros dos de las Benedictinas de Estella y Lumbier, estas últimas hoy en Alzuza. Los tres son de técnica minuciosa y de gran detalle. Entre las versiones más populares de la imagen pintada hemos podido contemplar alguna con el manto orlado de lazos, como el ejemplar procedente del valle de Guesálaz que conservaba don Jesús Arraiza.

A lo largo del siglo XVIII se debieron tirar numerosas estampas de la imagen, con diferentes modelos que no conocemos. La devoción hacia la imagen vivió, durante la segunda mitad del siglo XVIII, grandes expresiones como la decoración de la antigua basílica con sus retablos, imágenes, pinturas y rejas[167], por lo que es impensable que sus estampas no corrieran de modo paralelo. Poseemos algunas noticias documentales que avalan el comercio con aquellos grabados. Así, sabemos que el afamado escultor riojano Diego de Camporredondo, muy activo en Navarra a lo largo del siglo XVIII y asesinado en Peralta[168], pagó en 1756 la cantidad de dos reales por una estampa de la Virgen del Puy con su media caña por marco, en la almoneda de bienes de don Esteban Ortiz[169].

Entre las xilografías que conocemos, destaca una estampación en tafetán amarillo de pequeño tamaño, en la que la imagen aparece ricamente engalanada con corona imperial y cuatro

165 Aquerreta, S., *Negocios y finanzas: La familia Goyeneche*, Pamplona, Eunsa, 2001, pp. 104-107.

166 Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. III, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1894, p. 376.

167 Zorrilla y Echeverría, E., *Memoria descriptiva e histórica de la imagen y santuario de Nuestra Señora del Puy de Estella, patrona de esta ciudad*, Estella, 4ª ed., 1951.

168 Fernández Gracia, R., «La obra de Diego de Camporredondo en Navarra y el trágico fin de su vida en 1772», *Kalakorikos* (1996), pp. 109-124.

169 Ramírez Martínez, J. M., *Retablos mayores de La Rioja*, Agoncillo, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993, p. 160.

candeleros y sendos floreros a sus pies. En la parte superior aparece el Espíritu Santo y sendas estrellas emblemáticas que aluden a la ciudad. La inscripción que la acompaña reza: «*N^{A} S^{A} DEL PUY DE ESTELLA. Hay concedidas 360 días de Indulgencia rezando una Ave María o Salve ante esta Santa Imagen*».

De los años finales del siglo xviii y con estética académica es un hermoso grabado, realizado con plancha abierta por el maestro valenciano Rafael Esteve (1772-1847), con un largo texto en el que constan las indulgencias que se podían obtener por rezar ante la imagen. En la inscripción que aparece a sus pies leemos «*R. Esteve f. / VERDADERO RETRATO DE LA MILAGROSA IMAGEN DE / NRA. SRA. DEL PUY / que se venera en su Rl. Basílica extramuros de la Ciudad de Estella Reyno de Navarra / El Exmo. Sr. Arzobispo de Toledo, los Illmos Sr. Obispo de Salamanca, el / Sr. Obpo auxiliar de Madrid, y el Sr. Obpo de Pamplona tienen concedidos 200 dias de / Indulgencia rezando un Ave María*». La imagen aparece en un sencillísimo retablo de corte neoclásico compuesto de pequeño banco en donde aparece el texto aludido, un solo cuerpo articulado por columnas con capitel jónico y frontón curvo. De toda la retórica barroca únicamente subsiste la cortina desplegada a ambos lados. La versión que conocemos es la que se reprodujo hace unos años[170], uno de cuyos ejemplares obra en el Archivo Municipal de Pamplona. Su huella mide 210 x 138 mm.



Xilografía en seda de la Virgen del Puy de Estella, segunda mitad del siglo XVIII.

La documentación sobre la realización de la plancha la hemos podido conocer gracias a la consulta de numerosos documentos inéditos del archivo de la basilica del Puy de Estella. Una primera fuente de información ha sido el Libro Becerro, en el que figuran numerosos inventarios de bienes y objetos relacionados con el culto a la imagen: mantos, joyas, orfebrería, ropas, cortinas, etc. En unas anotaciones redactadas en 1798 sobre actuaciones hechas en el santuario por el prior don Joaquín de Ganuza, que tomó posesión en 1794, se deja constancia, entre otros gastos extraordinarios, de «*la lámina mayor de Nª Sª que pagó dicho Prior. 800 reales fuertes por mano de don Juan Manuel Bentura, la que queda en su poder en la Villa y Corte de Madrid, por cuya mano recibe dicho Prior los gruesos repuestos de ejemplares de dicha Santa Imagen*»[171]. En otra anotación del mismo libro se da cuenta de que don Gregorio de Eguileta, cura párroco de San Justo y Pastor de Madrid, hijo de Estella, pagó por la lámina de bronce 40 pesos más de coste, además de los 100 pesos fuertes que había satisfecho el prior[172]. El mencionado Eguileta acabó sus días como arcediano de Calatrava en la catedral primada de Toledo. Por su parte, el prior Ganuza, nacido

170 *Imágenes de Navarra. Estampas y grabados de los siglos xviii y xix*, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona y en el *Catálogo de la exposición El grabador Rafael Esteve 1772-1847*, Valencia, Fundación Caja de Pensiones, 1986, p. 111.

171 Archivo de la Basílica del Puy de Estella. Libro Becerro, fol. 98v.

172 Archivo de la Basílica del Puy de Estella. Libro Becerro, fol. 99.



Virgen del Puy de Estella,
por Rafael Esteve, 1796-1797.
Estampación del siglo XIX.
(Foto Archivo Municipal de Pamplona).



Virgen del Puy de Estella, por Rafael Esteve, 1796-1797.

en Estella y bautizado en San Juan, ocupó el cargo entre 1794 y 1805, en que falleció. Anteriormente, había sido vicario de Santa María Jus del Castillo y beneficiado de San Miguel[173]. Publicó, como veremos, un opúsculo sobre la aparición de la Virgen del Puy en 1798 que citan Pérez Goyena[174] e Itúrbide[175], aunque no se conoce hasta hoy ejemplar alguno.

Mas datos y precisiones acerca del encargo de la plancha nos proporcionan distintas cartas remitidas por el prior del Puy y el párroco establecido en la Corte a distintos prelados para que se concediesen indulgencias por rezar ante la imagen, siguiendo el mismo procedimiento que años atrás se había practicado en la Obrería de San Saturnino de Pamplona para la Virgen del Camino o don Jerónimo Íñiguez, devoto de Ujué para las estampas de esta última Virgen. A modo de ejemplo anotamos la instancia del citado prior al obispo de Pamplona en 1796, en la que escribe: «*con motivo de haber encargado hace algunos meses en la Villa y Corte de Madrid una lámina de Nª Sª del Puy, muy venerada en esta su Real Basílica extramuros de la ciudad de Estella, se ha formado ya su dibujo a satisfacción de don Gregorio Eguileta, mi más afecto paisano, cura de San Justo y Pastor de aquella Corte y se ha dado principio a grabar y abrir aquélla en bronce a todo coste. Y con el deseo de aumentar su devoción y algunos sufragios a las Benditas Almas del Purgatorio, tengo así bien encargado al mismo tome el trabajo de solicitar algunas indulgencias de los Ilustrísimos Señores Arzobispos y Obispos que al tiempo hubiere en aquella, con el fin de poner en el pedestal el número de aquellas y valiéndome de la benignidad de V. S. I. le suplico se digne conceder cuarenta días de indulgencia rezando un Ave María delante de dicha Imagen y copias que se dieren, para que pueda avisar al dicho Eguileta y las incluya en el número de las que se grabasen en la peana de dicha lámina*». La petición fue aceptada en los términos de la instancia por el Obispo de Pamplona el día 8 de julio de 1797[176].

El párroco madrileño y natural de Estella, don Gregorio Eguileta también redactó algunas cartas en las que repite el mismo contenido. En ellas leemos: «*Exmº Sr.: Don Gregorio Eguileta, cura propio de la Parroquial de San Justo y Pastor de esta Corte. P. A. L. P. de V. E. con el debido repeto expone: Que en la ciudad de Etella, su patria y obispado de Pamplona, se venera la Imagen de Nuestra Señora María Santísima con el título de el Puy, en su capilla del Real Patronato muchos*

173 Goñi Gaztambide, J., *Historia eclesiástica de Estella*, vol. ii, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, p. 538.

174 Pérez Goyena, A., *Ensayo de Bibliografía navarra*, vol. V, Pamplona, Diputación Foral de Navarra-CSIC, 1952, p. 131, núm. 2984.

175 Itúrbide Díaz, J., *Estella: bibliografía local*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, p. 143, núm. 332.

176 Archivo de la Basílica del Puy de Estella. Papeles sueltos. Correspondencia sobre la concesión de indulgencias a las estampas de la Virgen del Puy.



Virgen del Puy de Estella,
por Narciso Cobo, 1796-1797.

siglos ha, y es de pública y antiquísima veneración, Patrona de dicha Ciudad que la invoca en sus tribulaciones y la encuentra siempre Madre propicia. Por lo que algunos devotos se han inclinado a hacer las nuevas láminas en grande y chico, a grande costa y para avivar más la devoción. A S. E. suplica se digne conceder misericordiosamente las Indulgencias que sean de su agrado a dicha Santa Imagen y copias con el cargo de rezar y pedir según sea la voluntad de V. E. en semejantes gracias»[177].

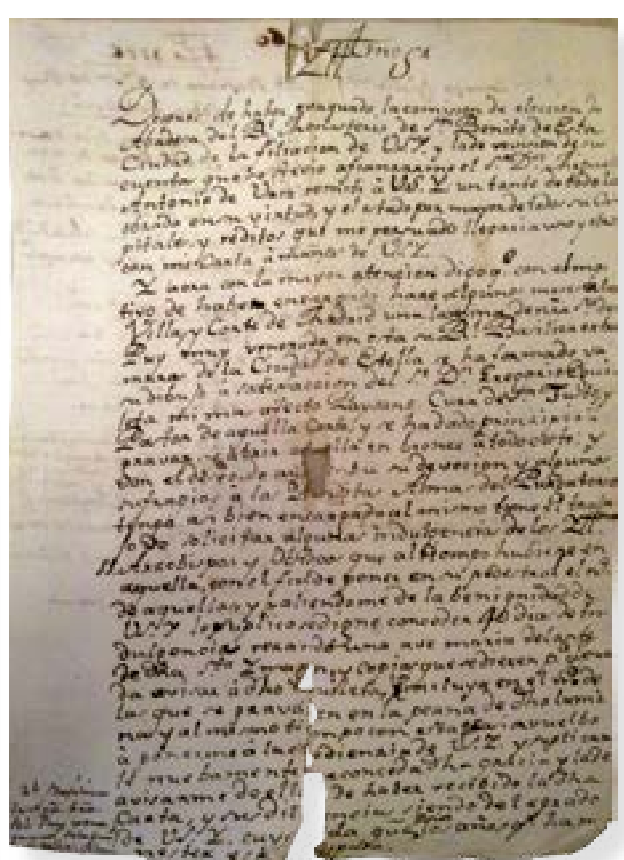
Respecto a don Juan Manuel Ventura, al que se mencionaba como depositario de la plancha, vuelve a aparecer en la documentación, como mecenas de otra estampa pequeña «*que sirve para escapularios*» y que el prior Ganuza puso en la edición que hizo de la historia de la Virgen del Puy[178]. Es muy posible que haya que identificar al personaje con su homónimo, director en la capital de España de los Talleres Reales de Broncería y Marfiles[179], del que Pérez Villamil

177 Archivo de la Basílica del Puy de Estella. Papeles sueltos. Correspondencia sobre la concesión de indulgencias a las estampas de la Virgen del Puy.

178 Archivo de la Basílica del Puy de Estella. Libro Becerro, fol. 99.

179 López Castán, A., «Arte e industria en el Madrid del siglo xviii», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. iv (1992), p. 259.





Correspondencia para obtener indulgencias para los grabados de la Virgen del Puy a fines del siglo XVIII.

recuerda, en base a testimonios de comienzos del siglo xix, que era tan hábil escultor como grabador, y el cual debía quedar en lo sucesivo de *«modelador y cincelador general de bronces para todos los talleres»*[180]. Es muy posible que haya que identificarlo con el platero estellés del mismo nombre o un hijo suyo, habida la relación con Estella y Luquin. Al respecto hay que recordar que Juan Manuel Ventura se examinó en Pamplona, en 1755, tras haber aprendido el oficio con su padrastro Manuel Jiménez, un año con José Yábar y año y medio con Manuel Ripando en Bilbao[181]. Como se verá al tratar de las estampas de la Virgen de Luquin, Juan Manuel Ventura se hizo cargo del dibujo preparatorio de uno de los modelos de los grabados de aquel santuario dedicado a las Vírgenes de los Remedios y del Milagro.

El autor de la gran plancha que no hemos podido localizar, Rafael Esteve (1772-1847), fue de familia de artistas valencianos y alumno de de la Academia de San Carlos, concretamente de Manuel Bru. Tras obtener varias distinciones, en 1801 fue nombrado grabador de Cámara con carácter honorífico, y a todos los efectos en 1804. Tras ser comisionado para ir a Francia como director de los pensionados de la Academia de San Fernando, no pudo ir por la invasión francesa. A la vuelta de Fernando vii recuperó su puesto, viajó a Italia y Francia. Reprodujo pinturas de Murillo, obtuvo la Medalla de Oro de primera clase en la Exposición de Bellas Artes de París y en 1841 fue nombrado Director de Grabado en talla dulce de la Real Academia de San Fernando. Entre sus obras figuran ilustraciones de libros y retratos de españoles ilustres[182]. A un grabador

180 Pérez Villaamil, M., *Artes e industrias del Buen Retiro. La fábrica de China. El laboratorio de piedras duras y mosaico. Obrador de bronce y marfiles*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1904, p. 120.

181 Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona...*, *op. cit.*, pp. 367-368.

182 Barrena, C., Blas, J., Matilla, J. M., Romero De Tejada, L. y Villar, J. L., «Diccionario crítico de grabadores valencianos del siglo xviii», *Fernando Selma. El grabado al servicio de la Cultura Ilustrada*, Madrid, Real Academia de San Fernando, Fundación «la Caixa», 1993, p. 132.

de esta categoría establecido en Madrid le sería fácil de llegar con sus contactos al mencionado párroco de San Justo y Pastor.

A lo largo de las líneas precedentes se ha hecho alusión a un pequeño grabado que el prior Ganuza incorporó a su historia de la Virgen, obra que no se conoce sino por la documentación. Sin embargo, hemos localizado en una colección particular la estampa que está firmada por el grabador Narciso Cobo. La imagen de la Virgen se inscribe en un óvalo de corte clásico surmontado por una estrella y con guirnaldas superior e inferior, con una filacteria identificativa abajo. El mismo tamaño y el carácter de la estampa hacen que la representación mariana sea de líneas muy sencillas. En una inscripción en la base del rectángulo se lee: «*Hay conced^s muchas Indulg^s rezando una Ave M^a o Salve delante de esta S^a Imagen*». Respecto al grabador Narciso Cobo y Rodríguez (1776-?), hay que recordar que participó con José Garrido y Francisco Miranda en una colección de grabados y alegorías de las edades del hombre[183], en 1803 y en distintas ilustraciones para el Compendio de los libros históricos de la Santa Biblia por el Padre Felipe Scio de San Miguel (Madrid: Benito Cano, 1794-1797) y otras estampas sueltas[184]. En cuanto a estampa de devoción, a la ya conocida de San Juan Nepomuceno del Hospital de San Pedro de Madrid, ha añadido otra del Cristo crucificado de Villanueva del Campo J. A. Rivera de las Heras[185].

Al igual que en otras ocasiones, la elaboración de la plancha y las estampaciones fueron consecuencia de un ambiente devocional muy especial y casi un colofón de una gran etapa de obras en la antigua basílica, grandes donativos para el alhajamiento de la imagen y de cultos especiales por parte de la ciudad con traslados de la imagen a la parroquia de San Juan y con continuas romerías al santuario por parte de la comarca[186]. Entre 1750 y 1793 fue prior don Joaquín de Larrainzar y durante aquel periodo se construyó el órgano (1753), se hizo el retablo mayor Nuevo (1754) a costa del anterior prior, se acabó el camarín /1755), se trajo la imaginaría del retablo (1756), se doraron camarín y retablo (1758), se colocó la reja de hierro (1770), se remozó y terminó la media naranja (1774), se finalizó la espadaña (1775), se decoró con yeserías la media naranja (1780), se decoró la capilla mayor (1981) y se pintaron y doraron tanto arquitectura como piezas de exorno[187]. Del culto propiamente dicho nos dan buena cuenta los sermones encargados, las limosnas recogidas y las bajadas a la ciudad con distintos motivos, fundamentalmente las faltas de agua, entre las que destacaron las de 1775, 1780 y 1787[188].

Es de destacar, una vez más, en aquellos momentos de fines de siglo, cómo se mezcla lo novedoso con lo tardobarroco. El grabado corresponde a las nuevas corrientes artísticas ligadas al arte académico, pero si rememoramos, por ejemplo, el lugar en el que realmente se veneraba a la Virgen del Puy, su camarín, no podemos sino evocar a las cámaras de las maravillas. En aquella estancia se daban cita innumerables objetos: floreros, láminas, cobres, tesis de grados, pequeñas esculturas, reliquias, escaparates, pinturas y cornucopias[189].

---

183 Molina Martín, A., «De la ética de la felicidad a los *Recuerdos a la vida mortal*: estampas para la educación de los jóvenes (1803-1814)», en F. Durán (ed.), *Hacia 1812, desde el siglo ilustrado. Actas del V Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo xviii*, Gijón, Ediciones Trea, 2013, pp. 349-362.

184 Carrete, J., Diego, E. de y Vega, J., *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. I. Estampas Españolas. Grabado 1550-1820*, vol. I, Madrid, Ayuntamiento de Madrid. Concejalía de Cultura, 1985, pp. 143-146.

185 Rivera de las Heras, J. A., *La estampa religiosa popular en la provincia de Zamora*, Zamora, Diputación Provincial. Área de Cultura, 1997, pp. 39-43.

186 Arraiza, J., «La Virgen del Puy en Estella y su comarca», *Príncipe de Viana*, núm. 190 (1990), pp. 599-617.

187 Zorrilla y Echeverría, P. E., *Memoria descriptiva e histórica de la imagen y santuario de Ntra. Sra. Del Puy, de Estella…, op. cit.*, pp. 32-35 .

188 Goñi Gaztambide, J., *Historia eclesiástica de Estella, op. cit.*, p. 537.

189 Archivo de la Basílica del Puy de Estella. Libro Becerro, Inventario de 1793, fols. 83 y ss.

En algunos casos conocemos a los donantes de cuanto allí se atesoraba. Así, la pareja de escaparates con sus Niños sobre mesas de piedras embutidas junto a otros «*escaparaticos pequeños de las Recoletas de Pamplona*» fueron obsequio del duque de Granada de Ega, don Antonio de Idiáquez[190]; varias pinturas sobre cobre envió doña Josefa Arrastia en 1760[191]; y las láminas de la Soledad y San Francisco las regaló don Francisco Lezáun en 1763 y las de los Sagrados Corazones don Luis de Oteiza en el mismo año[192].

Las versiones decimonónicas de las estampas de la Virgen del Puy repiten el esquema, de manera más sobria con una estrella superior y menos aparato retórico en torno a la imagen. Así, aparece por ejemplo en la que ilustra la novena editada en Estella en 1869 y en diversos ejemplares de tiradas sueltas, como la realizada en la imprenta de Espada de Pamplona. Al mismo tipo obedece, aunque en versión popular, en la que se utilizó para hacer escapularios y que se repite en el folleto de 1885, junto a las canciones entonadas por los estelleses para conmemorar el octavo centenario de la aparición milagrosa.

Conocemos una litografía a gran formato, realizada en el establecimiento barcelonés de Labielle, con dibujo de M. Teruel de la Ester, pintor y dibujante activo hasta 1877. Quizás debió ser la última en que la Virgen aparece con delantal y el Niño con su traje. A partir de de 1886, la imagen tan solo luce el manto, dejando ver las características de la escultura gótica, tal y como se aprecia en una gran litografía coloreada, realizada en el establecimiento pamplonés de Gascón, en el año 1889, siendo prior de la basílica del Puy don José María Arrastia, gran impulsor de las fiestas celebradas con motivo del octavo centenario de la aparición de la Virgen en 1885. En la parte superior de la estampa encontramos los escudos de la monarquía española, en alusión a la provisión del priorato de la basílica por parte de los monarcas.

Nuestra Señora del Yugo de Arguedas

El origen de la devoción secular a la Virgen del Yugo, en Arguedas y en otras localidades de la zona, se pierde en el tiempo, sin que se pueda precisar la fecha de la leyenda de su aparición, que el imaginario popular sitúa allá por el año 1189, fecha que se hizo coincidir en 1889 con las singulares celebraciones en el santuario con motivo de la efeméride del décimo tercer centenario del III Concilio de Toledo. Los primeros testimonios históricos nos llevan a mediados del siglo XIV, cuando el alcalde de Arguedas compró una pieza a los obreros de «*Sancta María del Iugo*».

La muestra más evidente y palpable de tan intensa devoción es el santuario[193], denominado secularmente como basílica y a quien cuidaba de él como «*basiliquero*». La fábrica actual se asienta sobre otra anterior que se encontraba muy deteriorada en la segunda mitad del siglo XVI. A esa fase constructiva de fines del Quinientos y comienzos de la siguiente centuria corresponde la nave. La cabecera y el crucero con su cúpula elíptica y arcos torales de decoración con yeserías de filiación aragonesa, son producto de una ampliación del santuario que llevó a cabo el maestro de Corella, Pedro Aguirre en 1679. Una

190 Archivo de la Basílica del Puy de Estella. Libro Becerro, Inventario de 1793, fol. 73v. El conde de Javier y duque de Granada de Ega nos es bien conocido por haber patrocinado varias obras en Javier y por la colección que poseía en su casa de Estella. *Vid*. Fernández Gracia, R., *San Francisco Javier Patrono de Navarra...*, *op. cit.*, pp. 100, 101 y 102 y Andueza Unanua, P., «Joyas personales, alhajas para la casa y libros para el alma: el inventario de bienes de los duques de Granada de Ega en el siglo XVIII», *Príncipe de Viana* núm. 247 (2009), pp. 271-301.

191 Archivo de la Basílica del Puy de Estella. Libro Becerro, Inventario de 1793, fol. 75.

192 Archivo de la Basílica del Puy de Estella. Libro Becerro, Inventario de 1793, 75v.

193 Fernández Gracia, R., «Siglos de arte y devoción en torno a la Virgen del Yugo», *Diario de Navarra*, 13 de mayo de 2015, pp. 78-79.



Virgen del Yugo de Arguedas por Juan de la Cruz, c. 1754. (Foto Biblioteca de Navarra).

tercera fase de obras consistió en la adición de la sacristía y el camarín, obras que trazó en 1716 el veedor de obras del obispado Juan Antonio San Juan. Finalmente, en 1754, el maestro de Corella José de Argos se hizo cargo de la construcción del coro y remodelación de la fachada, tras el hundimiento y ruina del coro en 1751. El retablo mayor (1679-1684), los colaterales un poco posteriores y el camarín, a nivel del templo, como ocurre generalmente en Navarra, están decorados por unas pinturas de 1728 al fresco de José Eleizegui, que constituyen uno de los conjuntos escenográficos más interesantes del Barroco en Navarra.

Se ha conservado, excepcionalmente, un par de exvotos muy interesantes, uno en relación con un cazador de 1719 y otro datado en 1696 que representa el interior de una casa madrileña, la del arguedano don Esteban de Cegama, contador del rey, cuya mujer resultó sanada tras invocar a la Virgen del Yugo. La cama con dosel, el altar con su estrado, la recámara, las pinturas de la Soledad y los paisajes, a una con el retrato real y el espejo, son un excelente exponente de cómo eran los interiores de las casas de la Corte en la época de Carlos II.

La Virgen del Yugo contó con una primitiva cofradía establecida en 1728, con gracias e indulgencias otorgadas por Benedicto XIII, mediante bula papal de 17 de abril de aquel año. La integraban vecinos de Arguedas y de otros pueblos. Asimismo, fue objeto de piezas de oratoria sagrada importantes. Conocemos sermones publicados en los siglos XVII y XVIII. En 1709 se publicaba en Madrid un sermón a la Virgen del Yugo, con título de *La Divina encantadora*, predicado por el jesuita navarro José Miñano, al que podíamos denominar como un verdadero pico de oro del momento[194]. Está dedicado a doña Simona de Azcona, a la que se titula pomposamente como «*azafata de la reina*» y que figura en la nómina de la casa real entre las dueñas de retrete, junto a doña Beatriz de Valenzuela. Otro sermón fue publicado en Pamplona por el prolífico franciscano fray Buenaventura de Arévalo, en 1754, con título de «*La graciosísima Serrana. La ciudad sobre el monte sobre todos los montes. La universal protectora, la milagrosísima Imagen de María con el amable título del Yugo*». En 1795 también se editó el sermón a la Virgen del Yugo dedicado al teniente coronel de Voluntarios de Navarra.

No faltaron en el santuario estampas para difundir el culto a la advocación mariana del Yugo, con el pasaje de la aparición al labrador cojo. Entre las calcográficas destacaremos la que ilustra el sermón de 1754[195], de la que se hicieron tiradas múltiples, obra del platero y grabador pamplonés Juan José de la Cruz. En ella se narra muy gráficamente la leyenda, hermosa como otras muchas, que cuenta con elementos que se repiten en numerosas advocaciones marianas: el árbol (un pino), un utensilio de labranza (el yugo), la aparición, la incredulidad inicial de los vecinos, el milagro en la persona devota (un labrador cojo) y la acogida y recepción de la imagen por parte de las autoridades y todo el pueblo. La inscripción que aparece en la parte inferior de la estampa reza: «*VERº Rº DE LA MILAGª IMAGEN DE Nª Sª DEL IUGO. Jn La Cruz*».

El éxito de la estampa dieciochesca explica que, en pleno siglo XIX, se litografiase el mismo modelo en el establecimiento pamplonés de Sixto Díaz de Espada en 1871, junto a los gozos antiguos de la Virgen, anteriores a los de la novena de fray Juan Resa, popularizada en la monografía del santuario escrita por Lino Munárriz[196], editada en 1870 y reeditada en 1898.

194 Arrese, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977, pp. 381-382.

195 Arévalo, B. de, *La Graciosísima Serrana. La ciudad sobre el monte. El monte sobre todos los montes...*, Pamplona, Joseph Ezquerro y Chávarri, 1754.

196 Munárriz, L., *Relación histórica de la milagrosa aparición de la imagen de Maria Santísima que con el amable título del Yugo se venera en su santa basílica en la jurisdicción de la M. N. y Nobilísima Villa de Arguedas. Acompañada de los datos que atestiguan su justa celebridad... y seguida de la novena que dedicó a la Señora el R. Fr. Juan Resa*, Pamplona, S. Díaz de Espada, 1870.

Nuestra Señora de Codés

Por lo que respecta a advocaciones marianas que contaron con grabados reiteradamente estampados y que no hemos podido localizar, hemos de citar los casos de Codés y Mendigaña.

Nuestra Señora de Codés contaba con una leyenda que la acreditaba como especialmente milagrosa, aportando quienes se ocuparon de ella datos que la llevaban a tiempos de los visigodos. Juan de Amiax publicó su Ramillete en 1606 en donde se ocupa ampliamente del asunto en el libro primero[197], desde la época de los visigodos, a la invasión musulmana, hasta llegar al momento de su gran desarrollo, a mediados del siglo XVI, en gran parte debida al ermitaño Juan de Codés. Desde aquellos momentos y hasta el siglo XIX, la imagen y sus múltiples milagros fueron objeto de numerosos elogios. Destacaremos el capítulo que le dedica el Padre Juan de Villafañe en su conocida obra[198], así como lo que divulgó Moreno Cebada en sus *Glorias religiosas de España*[199]. Un estudio sobre lo que supuso el santuario y la devoción realizó Fernando Bujanda, con datos extraídos de los libros del santuario[200].

Junto a las estampas, los famosos paños que se distribuían desde el siglo XVI fueron importantes vehículos en la transmisión de una devoción en alza durante los siglos del Antiguo Régimen. Las cuentas del santuario de Nuestra Señora de Codés son harto evidentes sobre la función que tenían aquellos objetos piadosos en la cuestación y demanda de limosnas para el santuario que durante los siglos del Barroco gozó de amplias resonancias, como prueban los retablos, el camarín, la torre o las limosnas que llegaban desde Indias. La imagen, como los grandes iconos devocionales, estaba cubierta tras la cortinilla. En 1649 se concedieron indulgencias para todas aquellas personas que se hallaren presentes las veces que se descubría, rogando a Dios por la exaltación de la fe católica[201].

No hemos podido conocer ejemplares pese al número que anualmente se tiraba. Desde la década de los treinta del siglo XVIII los datos son abundantísimos y muy repetitivos. En 1726 se gastaron 60 reales de plata por 500 estampas y a partir de 1735 el dato es siempre el mismo: 20 reales de plata por veinte manos de estampas para llevar los ermitaños y postuladores a la demanda anual. En 1750 se inventariaron cuatro o cinco cajas de estampas para el mismo fin[202]. A partir de mediados de siglo, la cantidad de dinero sube un poco, a 30 reales[203], en algunos años, pero a lo largo del último tercio del siglo se vuelve a gastar los consabidos 20 reales[204]. En algunas ocasiones, las lacónicas partidas añaden en los años finales del siglo XVIII «*por una resma*» o el fin de las mismas con estas palabras: «*por estampas que se llevan para dar a los devotos en las demandas*». Pese a las lagunas contables, en 1841 aún se estampaban 200 ejemplares para la demanda. En 1853 se inventarió un cajón con las estampas y con las cartas de hermandad. En las cuentas dadas en 1857-1858 encontramos una

197 Itúrbide, J., «Entre el Renacimiento y el Barroco: *Ramillete de Nuestra Señora de Codés*», Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, pieza del mes de octubre de 2016. http://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2016/octubre.

198 Villafañe, J., *Compendio historico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de cielos y tierra, María Santissima que se veneran en los mas celebres santuarios de Hespaña*, Salamanca, Imprenta de Eugenio García de Honorato, 1726, pp. 172-180.

199 Moreno Cebada, E., *Glorias religiosas de España. Historias de las imágenes de Jesucristo, de la Santísima Virgen y de los santos que se veneran en los templos...*, vol. II, Barcelona, Librería de el Plus Ultra, 1867, pp. 247-259.

200 Bujanda, F., *Historia de Nuestra Señora de Codés*, Logroño, 1939.

201 Archivo del Santuario de Codés. Libro de visitas 1646-1670.

202 Archivo del Santuario de Codés. Libro de Visitas y Cuentas desde 1672.

203 Archivo del Santuario de Codés. Libro de cuentas de Fábrica desde 1726, cuentas anuales.

204 Archivo del Santuario de Codés. Libro de cuentas de Fábrica 1778-1874.

partida de 400 reales abonados a don José Pérez, grabador de Logroño, por la realización de una plancha de cobre para hacer las estampas, así como otra de 248 reales por 1.000 estampas hechas en Vitoria con la citada matriz[205]. En 1862 se hicieron 3.000 ejemplares en papel y 54 en seda blanda y rosa. El detalle de la partida es interesante y la copiamos íntegra: «*Da en descargo el importe de 3.000 estampas de papel y 54 de seda, a saber, 600 reales por el papel e impresión de todas dichas 3.054 estampas y su cajón para traerlas; 52 reales y medio por siete varas de tafetán blanco y de color rosa a 7 reales y medio la vara, 28 reales, por tres varas de tafetán amarillo a 8 reales la vara, 16 reales del gasto solo en Vitoria y cada vez que el capellán tuvo que hacer a dicha ciudad a llevar la plancha y encargar dichas estampas y 24 reales por un peón con su caballería que fue a dicha Vitoria a pagar y traer dichas estampas en que empleó dos días*»[206]. Las últimas estampaciones del siglo XIX fueron realizadas en 1893 (1.500) y 1898 (620), y en las primeras décadas del siglo XX aún se seguían tirando.

LAS DEVOCIONES COMARCALES Y LOCALES

Vírgenes de Luquin

Un caso realmente excepcional en el panorama mariano navarro es el de Luquin, en tierras de la merindad de Estella, por figurar en el mismo santuario como titulares dos advocaciones marianas, cuyas imágenes presiden el retablo mayor, bajo un doble arco en la hornacina principal. Las esculturas de Nuestra Señora de los Remedios y del Milagro, la primera gótica, del siglo XIII y la segunda renacentista poseen un largo historial de devoción y religiosidad popular. Una hermosa basílica levantada en las primeras décadas del siglo XVIII y ricamente ornamentada con retablos barrocos tras una elegante reja, nos dan idea sobre la importancia que cobraron aquellas advocaciones en tiempos pasados[207]. Los ecos de estas advocaciones traspasaron lo propiamente local y los limosneros del santuario se desplazaban hasta la Berrueza, Valdega, la Solana, Echauri, Yerri, Orba y Araquil y pueblos como Lerín, Peralta, Artajona, Andosilla, Sesma, Cárcar, Lodosa, Falces, Milagro, Valtierra, Mañeru y Salvatierra[208].

Numerosos donantes aportaron cantidades para la construcción y dotación del conjunto y, cómo no, para el alhajamiento de las imágenes[209], particularmente de la de los Remedios que, en siglos pasados, como otras muchas tallas medievales, se convirtió en la típica imagen vestidera. Todo ello nos lleva a pensar que quizás pudieran haber existido planchas en el propio siglo XVIII para estampar estas imágenes, que contaban con tal devoción que superaba los límites de la propia localidad de Luquin.

En las cuentas de la basílica aparecen muchísimos años los pagos por media, una resma o resma y media de estampas, generalmente traídas desde Pamplona para la demanda. Por el precio y el hecho de no figurar en las entradas ningún dinero por su venta, deducimos que como en los casos de la Vírgenes de Mendigaña o del Puy de Estella, serían pequeñas estampas que se distribuirían entre quienes colaboraban con sus limosnas en las cuestaciones por distintos territorios de Navarra y de fuera. La primera vez que nos encontramos una imagen para la demanda, en este caso pintada, y es de suponer

205 Archivo del Santuario de Codés. Libro de cuentas de Fábrica 1778-1874, cuentas de 1857-1858, fol. 166v.

206 Archivo del Santuario de Codés. Libro de cuentas de Fábrica 1778-1874, cuentas de 1862-1864, fol. 183v.

207 Laviñeta Samanes, S. y Ciordia Muguerza, J., *La Virgen de Luquin*, Pamplona, Gráficas Iruña, 1970, pp. 83 y ss. y García Gainza, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. II. Merindad de Estella*. vol. II, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1983, pp. 294-298.

208 Laviñeta Samanes, S. y Ciordia Muguerza, J., *La Virgen de Luquin*, *op. cit.*, p. 39.

209 Clavería Arangua, J., *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, vol. II, Madrid, Gráfica Administrativa, 1944, p. 157.



Vírgenes de los Remedios y del Milagro por Manuel Albuerne y dibujo de Antonio Rodríguez, 1797-1798.

que en la misma cajeta de la demanda es en 1720, en que se abonaron 10 reales y medio «*por un retrato de la Madre de Dios para pedir limosna*»[210], en el mismo año en que se trasladó la imagen al nuevo santuario. En 1729 consta que un tal Antonio, pintor, realizó un retrato de las dos imágenes (Remedios y Milagro) para llevar en «*el agosto*», o cuestación de aquel mes[211]. Por fin, en 1729 ya aparecen en los descargos 8 reales a favor del impresor y librero de Pamplona Francisco Picart por media resma de estampas (250 ejemplares) para pedir limosnas con ellas[212]. La experiencia no debió ir mal, porque en 1730 la cantidad aumentó a resma y media (750 ejemplares). Eran aquellos años de gran pujanza del santuario, con la celebración del día de la Virgen en su Natividad con músicas, pólvora, construcción de su nuevo retablo por Lucas de Mena, e incluso un toro que acabaría siendo prohibido por el obispo en la visita de 1731. En los mandatos de la misma visita pastoral ordenó hacerle a la imagen de los Remedios un rostrillo de plata aprovechando las perlas y sortijas que existían por donativos varios «*y quitar de aquella cabellera y rizos de cintas que tiene Nuestra Señora*». Asimismo dispuso, aunque sin éxito alguno separar los dos iconos marianos, disponiendo: «*que en altar principal quede sola y en medio del trono la dicha Santa Imagen vestida y la otra Santa Imagen de Nuestra Señora de bulto se coloque en el colateral de la Epístola, haciendo un retablo correspondiente de las limosnas que se fueren dando*».

En aquel mismo año de 1731 el mencionado Francisco Picart trajo dos resmas de estampas, al año siguiente se registra una sola, lo mismo que en 1733. En 1734 se contabiliza la cantidad de 48 reales en concepto de «*dos resmas de estampas y su lámina*»[213], lo que deja bien claro que si antes cabía la posibilidad de que los grabados fuesen de una Virgen, sin más, ahora la imagen o imágenes sí que corresponderían a Luquin, porque se especifica que se abrió una lámina al efecto. El resto de los años el número oscila entre media y dos resmas, los precios se mantienen y tienden al alza.

A fines del siglo, con los retablos dorados, la gran reja colocada y decorada, la basílica pintada con decoración escenográfica que ya no está a la vista y otras muchas obras, los patronos del santuario decidieron encargar un par de láminas de cobre para estampar en gran tamaño y pequeño las imágenes de la Virgen de los Remedios y del Milagro, titulares en el retablo principal de la basílica.

Del encargo nos han quedado datos en el correspondiente libro de cuentas y en otro libro de sacas o de cantidades que se tomaban del archivo de dineros del santuario, a modo de préstamo de la administración ordinaria. En las cuentas correspondientes a 1797 encontramos dos partidas, la primera en la que se contabiliza la licencia para proceder a realizarlas. En la segunda con más detalle, leemos: «*Iten 318 reales y 27 maravedís entregados a don Juan Manuel Ventura, vecino de Madrid, por cuenta el coste de las láminas o dibujo para ellas, en respecto a la mayor puesto había renta que satisfacer, el coste de la menor, todo con permiso del Tribunal*»[214]. La redacción de la partida no es muy clara, puesto que se mezclan dibujo y ejecución de las dos planchas. Lo que sí está claro es que quien intervino en la realización de ambas fue la misma persona que sufragó, por aquel mismo tiempo, una de las matrices de la Virgen del Puy de Estella, don Juan Manuel Ventura. Es muy posible que haya que identificar al personaje con su homónimo, director en la capital de España de los Talleres Reales de Broncería y Marfiles[215], del que Pérez



Dibujo preparatorio para la estampa de las Vírgenes de los Remedios y del Milagro de Luquin por Antonio Rodríguez, 1797-1798. (Foto Museo del Prado).

210 Archivo Parroquial de Luquin. Libro de Cuentas de la Basílica de los Remedios 1702-1771, cuentas de 1720.
211 Archivo Parroquial de Luquin. Libro de Cuentas de la Basílica de los Remedios 1702-1771, cuentas de 1729.
212 *Ibidem*.
213 Archivo Parroquial de Luquin. Libro de Cuentas de la Basílica de los Remedios 1702-1771, cuentas de 1734.
214 Archivo Parroquial de Luquin. Libro de Cuentas de la Basílica de los Remedios 1777-1849, cuentas de 1797.
215 López Castán, A., «Arte e industria en el Madrid del siglo xviii», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. iv (1992), p. 259.



Vírgenes de los Remedios y del Milagro por Manuel Albuerne y dibujo de Antonio Rodríguez, 1797-1798. Estampación del siglo XIX en seda.

Villamil nos dice que aparece como director D. Juan Manuel Ventura, de quien decía Torrijos, en 1802, que era tan hábil escultor como grabador, y el cual debía quedar en lo sucesivo de «*modelador y cincelador general de bronces para todos los talleres*»[216]. Es muy posible que sea el platero estellés del mismo nombre o un hijo suyo, habida la relación con Estella y Luquin. Al respecto hay que recordar que Juan Manuel Ventura se examinó en Pamplona, en 1755, tras haber aprendido el oficio con su padrastro Manuel Jiménez, un año con José Yábar y año y medio con Manuel Ripando en Bilbao[217].

Nuevas noticias del encargo de las planchas nos proporcionan otras partidas de las cuentas de 1798, en donde se anotan 856 reales y 9 maravedís que se sacaron del archivo para satisfacer el importe de la lámina pequeña, haciéndose constar que estaban en ella las dos imágenes[218]. Estos mismos datos y algunos otros volvemos a encontrar en el Libro de Sacas. El día 22 de junio del año 1797 se anota que «*sacó del Archivo don Benito Medrano, mayordomo de la Basílica de Nuestra Señora de los Remedios 300 reales fuertes para entregar en Madrid a don Juan Manuel Bentura para efecto de comenzar las diligencias de hacer la lámina, de cuyos reales que son propios de dicha Basílica se dará por descargado en sus primeras cuentas…*»[219]. Otra partida, en este caso de 25 de julio de 1798 da cuenta de 900 reales fuertes remitidos a la capital de España, correspondientes a la apertura de la lámina pequeña[220]. Unos meses más tarde, el día 20 de septiembre de aquel año de 1798 se anotan 325 reales fuertes por una parte y 36 reales fuertes, de otra, entregados en Madrid «*al estampador… al cual se le han entregado 642 reales de vellón a Moded 8 reales de vellón para la letra y los 36 restantes a Martín Pascual para traer las mil estampas de Logroño, pagándole como le pagó 20 reales fuertes al ordinario por traerlas de Madrid y se previene que don Miguel de Eraso, mayordomo de la Basílica ni quería pagar, ni ha querido acudir al Archivo a satisfacerlo*»[221]. La primera tirada, por tanto se hizo en Madrid y las estampas llegaron vía Logroño a Luquin y en todo el proceso hubo alguien que se oponía al gasto, sin duda por verlo desorbitado. Otras anotaciones de administración del mismo libro nos dan cuenta de otros pagos por la lámina grande, concretamente 259 reales de plata fuertes para el grabador de la plancha grande y sendos vales reales de 150 pesos cada uno por el mismo concepto, todo ello el 15 de octubre de 1799[222]. Por último, el 30 de agosto de 1800 se sacaron 293 reales flojos a cuenta de los 864 reales que había que enviar a Madrid a cuenta de 500 estampas en papel y doce en tafetán[223].

La historia de la matriz y de los primeros grabados realizados con la misma la conocemos con bastante detalle, gracias a unas diligencias judiciales que se litigaron en el tribunal eclesiástico de Pamplona[224]. Por los autos del proceso sabemos que la lámina se encargó en Madrid, corriendo con la administración de las estampas don Joaquín Hernández, beneficiado de la parroquia de Luquin, el cual recogía las limosnas por el concepto de distribución de las estampas, sin dar cuentas. Ante tal situación se le ordenó el 22 de septiembre de 1807 que entregase el libro de administración, las estampas que tuviese

216 Pérez Villamil, M., *Artes e industrias del Buen Retiro. La fábrica de China. El laboratorio de piedras duras y mosaico. Obrador de bronce y marfiles*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1904, p. 120.

217 Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 367-368.

218 Archivo Parroquial de Luquin. Libro de Cuentas de la Basílica de los Remedios 1777-1849, cuentas de 1798.

219 Archivo Parroquial de Luquin. Libro de Sacas del Archivo de Nuestra Señora de los Remedios 1790-1863, fols. 22v.-23.

220 Archivo Parroquial de Luquin. Libro de Sacas del Archivo de Nuestra Señora de los Remedios 1790-1863, fol. 23v.

221 Archivo Parroquial de Luquin. Libro de Sacas del Archivo de Nuestra Señora de los Remedios 1790-1863, fols. 24 y 24v.

222 Archivo Parroquial de Luquin. Libro de Sacas del Archivo de Nuestra Señora de los Remedios 1790-1863, fol. 25v.

223 Archivo Parroquial de Luquin. Libro de Sacas del Archivo de Nuestra Señora de los Remedios 1790-1863, fols 27 y 27v.

224 Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos. C/ 2839, núm. 17. Del vicario de Luquin don Miguel Antonio Eraso contra el beneficiado don Joaquín Hernández.

en su poder y las limosnas. En la contestación del beneficiado ante el mandamiento judicial y su defensa se argumenta diciendo que la parte demandante, el vicario don Manuel Antonio Eraso, nada tenía que ver con las estampas, ni con las cuentas de las limosnas devengadas por su venta y distribución, pues todo era privativo del lugar y sus mayordomos seculares. Precisamente por encargo de estos últimos se habían abierto en la capital de España, sendas planchas, hacía unos nueve o diez años, destinadas a la estampación de grabados de tamaño grande y pequeño. Asimismo nos dice que, cuando llegó la primera remesa se juntó él mismo, como vicario que era del lugar, con los vecinos y les propuso que señalasen quién debía correr con la distribución de las estampas y todos, de conformidad, comisionaron a don Joaquín y por tal decisión lo ha venido haciendo, no por haber desempeñado la vicaría. Ante la petición del vicario de ejemplares, se le contestó que entonces no había disponibles, que en cuanto llegasen las 500 que se habían encargado, que las solicitase al lugar.

La contestación del vicario no se hizo esperar, con el argumento de que si la basílica y las estampas eran privativas del pueblo y el mayordomo, algo tendría que ver él mismo, pues por su cargo de párroco estaba en las juntas de patronato y debía asistir a la entrega de cuentas, incluidas las de las estampas, añadiendo que «*no le parece justo que un artículo que la piedad de los fieles hace muy interesante, ofreciendo con ansia limosnas por los simulacros quede sin conocimiento de los patronos o del patronato*», máxime cuando él ostentaba el cargo de presidente de este último[225].

El beneficiado don Joaquín Hernández contestó que estaba en dar cuentas a los vecinos o sus comisionados, añadiendo que poco hacía que había llegado un cajón con estampas, lo que comunicó a los regidores y al concejo. A la pregunta a estos últimos sobre si las entregaba al vicario, la contestación fue negativa, por lo que las guardaba hasta que se nombrase un encargado, aunque deseaba quitarse de encima tal ocupación, tanto por su edad, como por otras circunstancias que no especifica. Aunque no sabemos cómo terminó el juicio, sí que queda claro, una vez más, por una parte los ingresos que suponían la venta de las estampas y por otro, el recelo entre autoridades por controlar la venta y distribución de las mismas.

Con toda seguridad y a consecuencia del pleito, el libro de cuentas de la Basílica recoge un acta con las cuentas de las estampas y los gastos e ingresos en relación con las mismas entre su ejecución, allá por 1797 y el año 1807. Entre los gastos, aparece el nombre de Albuerne como grabador y el del estampador Manuel Santos Alcalde. Algunos datos entresacados de la prolija administración son los siguientes: el número de estampaciones es altísimo, de las pequeñas se tiraron 1.000 en 1798, 500 en 1799, 250 en 1803 y otras 250 en 1804; de las grandes 500 en 1800, el mismo número entre 1801 y 1802, 250 1803 y el mismo número en 1804, y 200 en 1806. Las tiradas en tafetán eran mucho más cortas, en 1802 12 ejemplares de las que un par se dieron al obispo y otras 6 un poco más tarde. El dibujante don Juan Manuel Ventura cobró 318 reales por el dibujo para las dos láminas y el grabador don Manuel Albuerne 264 reales y 20 maravedís.

Conocemos ejemplares en tafetán y en papel de las estampas de los dos tamaños en colecciones particulares. Del dibujo preparatorio de la de mayor tamaño se hizo cargo Antonio Rodríguez y de la pequeña el mencionado Juan Manuel Ventura. De abrir las dos planchas se encargó el citado Manuel Albuerne (1764-1815), un notable grabador, formado en la Real Academia de San Fernando con Juan Moreno Tejada, donde realizó diferentes estampas de reproducción de obras artísticas famosas. Colaboró con el mencionado Antonio Rodríguez en la *Historia de los trajes y* en 1808 grabó los retratos de la *Guía de Forasteros*.



Vírgenes de los Remedios y del Milagro por Manuel Albuerne y dibujo de Antonio Rodríguez, 1797-1798. Detalle.

225 Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos. C/ 2839, núm. 17., fol. 19 y ss.

El dibujo original de Rodríguez, para el que se serviría del primer modelo hecho por Juan Manuel Ventura, se conserva en los fondos del Museo del Prado, procedente de la colección Fernández Durán[226]. El citado maestro valenciano, era hijo del conserje de la Academia de San Carlos, en la cual estudió, obteniendo en 1781, 1783 y 1786 los premios correspondientes a las 3ª, 2ª y 1ª clases. Ese año de 1786 se trasladó a Madrid, ingresando en la academia de San Fernando, obteniendo en 1790 un segundo premio y siendo por fin nombrado Académico de Mérito en 1795, entregando para su recepción un lienzo de la *Prudente Abigail*, que aún se conserva en la Academia, lo mismo que el que le valió el premio de 1790. Hizo también bastantes dibujos para grabar como ilustraciones de libros científicos, y de vuelta a Valencia, pintó para la Academia y el Palacio Episcopal. En 1823 fue nombrado Profesor de la Academia, de la que ya era miembro destacado. A estos datos, podemos añadir que el mismo maestro realizó el dibujo preparatorio para la estampa que ilustra la Recopilación de los Fueros, editada en 1815, y que grabó Manuel Albuerne.

La estampa de gran formato mide 470 x 320 mm. Compositivamente se centra en las dos imágenes, la primera vestida tal y como aparecía a la vista de los fieles en aquellos momentos, pese a ser una talla medieval, y la de bulto redondo o del Milagro en una magnífica versión de la talla romanista. Llama la atención el gran pabellón superior del que penden cortinajes que descubren angelotes en distintas posiciones exquisitamente dibujados y grabados. Una gran cartela inferior rodeada de una guirnalda, coronada por tres cabecitas de querubines de gusto rococó y sendos ángeles a los lados contienen la inscripción en la que se lee: «*Vº Rº DE NRA SRA DE LOS / REMEDIOS / Vº Rº DE NRA SRA DEL / MILAGRO / Que se veneran en el lugar de Luquin en el Rnº de Navarra / El Ilmo. Sr. D. Lorenzo Igual de Soria obispo de Pamplona há concedido 40 días / de Indulgª al que rezare una Salve o un Padre nrº y Avemaría delante de cada / una de estas imágenes / Antº Rodríguez la dibujó Manl. Albuerne la grabó*».

La estampa pequeña, tiene una mancha de 290 x 193 mm. Varía respecto a la anterior y corresponde al dibujo de Juan Manuel Ventura que firma con tres letras de su nombre y apellido: JMB entrelazadas. En este caso las dos imágenes en su doble hornacina del retablo y con sus cortinas descorridas se insertan en un sencillo y austero retablo neoclásico con un solo cuerpo articulado por columnas de fuste liso y capitel jónico. A modo de ático un gran óvalo con el anagrama de María del que cuelga una enorme guirnalda de flores que recogen a ambos lados sendos ángeles, uno en pie y otro sentado. La inscripción ocupa el banco del retablo y asemeja estar escrita en un pergamino. Su texto dice: «*Vº Rº DE NRA SRA DE LOS / REMEDIOS. / Vº Rº DE NRA SRA DEL / MILAGRO. / Que se veneran en el lugar de Luquin / El Ilmo. Sr. D. Lorenzo Igual de Soria obispo de Pamplona há conceded/o 40 días de Indulgª al que rezare una Salve o un Padre nrº y Avemaría / delante de cada una de estas imágenes / JMB. Ml. Albuerne la grabó M.*».

Las dos planchas se conservaban en el santuario en 1905, año en que el párroco de Luquin, tras consultar con expertos y comparar lo que habían costado a fines del siglo XVIII, evaluaba su valor en 1.000 y 500 pesetas, respectivamente[227].

En la segunda mitad del siglo XIX se dejaron de utilizar porque se tiraron con el mismo modelo mediante litografías. En 1848 se hicieron mediante ese procedimiento en el establecimiento de Egaña –librería, imprenta y litografía– de la ciudad de Vitoria.

226 Pérez Sánchez, A. E., *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos. Dibujos Españoles. Siglo XVIII*, vol. III, Madrid, Museo del Prado, 1977, pp. 99-100.

227 Archivo Parroquial de Luquin. Libro de Sacas del Archivo de Nuestra Señora de los Remedios 1790-1863. Nota en las últimas páginas escritas del libro.



Vírgenes de los Remedios y del Milagro por Manuel Albuerne y dibujo de Juan Manuel Ventura, 1797-1798.

En Corella: dos advocaciones

⁎ Virgen del Villar patrona y protectora de la ciudad

La historia de la Virgen del Villar fue divulgada por el Padre Villafañe[228] y más modernamente, con numerosa documentación histórica, la imagen y su santuario han sido estudiados por Arrese[229] y el Catálogo Monumental de Navarra[230].

Conocemos un grabado de la Virgen del Villar datado en 1792 y realizado por Bartolomé Vázquez, coincidiendo con unos momentos de especial devoción de los hijos de Corella hacia aquella advocación de la Virgen, que contaba con un importante santuario desde el siglo anterior. Por aquellos años, se comenzó a denominar como Patrona de la ciudad a la Virgen del Villar, pese a que el siglo anterior, en 1643 el Regimiento había optado por designar «*por Patrona principal de esta ciudad a la Purísima Concepción de Nuestra Señora*»[231], en un fenómeno *quasi* paralelo a lo que ocurrió en Fitero con la Virgen de la Barda[232] y en Cintruénigo con la Virgen de la Paz[233].

Como en otros casos, la apertura de la lámina hay que contextualizarla con algunos hechos históricos que hablan de devoción y de las relaciones externas, en este caso de numerosos corellanos con la corte madrileña. Los datos que aportan los libros de cuentas son innumerables, por lo que solo recordaremos los más señeros. La celebración anual en su honor contaba con todos los elementos de la fiesta: clarineros, campaneros y nuncios para anunciarla, faroles, cohetes, hogueras, procesión, sermón, bizcocho y vino para el predicador y música. Esta última se centraba en cantar la misa y la siesta. Como es sabido, la llamada siesta tenía lugar a la hora de Sexta y a modo de velada musical, que duraba hasta la función vespertina. En 1792, en el contexto de ciertas medidas de austeridad, como la prohibición de los gigantes en las procesiones, etc., se sustituyó la siesta por el canto de la Salve la víspera de la festividad[234]. Desde 1820 se anotan los pagos a la capilla de música por la interpretación de la novena[235]. Respecto a las muestras exteriores del culto a la Virgen del Villar, podemos mencionar el regalo de algunos vestidos, como el ofrecido por doña Maria Teresa San Juan, mujer de don Martín de Goñi en 1776, que confeccionaron las Carmelitas de Araceli. Asimismo, distintas obras en el santuario y sobre todo en el tabernáculo de la Virgen con su dosel y camarín entre 1783 y 1784, que incorporaba cristales y espejos traídos de Bilbao, y una decoración pictórica que estuvo a cargo de Diego Díaz del Valle[236]. Asimismo, hay que mencionar las numerosas rogativas con la imagen mariana a las parroquias de la ciudad por aquellos años finales del siglo XVIII, en 1772, 1779, 1783, 1786, 1788, 1791, 1792 y 1798. El éxito en muchas de ellas y la consecución de agua para los campos hizo que se le conociese popularmente como la «*Llovedera*», según recoge el Padre Juan de Villafañe en la primera mitad del siglo XVIII.

228 Villafañe, J., *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de los cielos María Santísima que se veneran en los mas célebres santuarios de España*, Madrid, Manuel Fernández, 1740, pp. 595-596.

229 Arrese, J. L., *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, CSIC. 1963, pp. 259-262.

230 García Gainza, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1980, pp. 140-142.

231 Arrese, J. L., *Arte religioso…, op. cit.*, p. 262.

232 Fernández Gracia, R., *De titular del monasterio a Patrona de Fitero. Historia y culto en torno a la Virgen de la Barda*, Pamplona, Parroquia de Santa María la Real de Fitero, 2007, pp. 53-63.

233 Alfaro Pérez, F. J., *Historia de la villa de Cintruénigo*, Cintruénigo, Ayuntamiento, 2007, pp. 265-266.

234 Archivo del santuario del Villar de Corella. Libro de Cuentas de la Virgen del Villar 1736-1792, cuentas de 1792.

235 Archivo del santuario del Villar de Corella. Libro de Cuentas de la Virgen del Villar 1793-1879, cuentas de 1820.

236 Archivo del santuario del Villar de Corella. Libro de Cuentas de la Virgen del Villar 1736-1792, cuentas de 1783 y 1784.



Plancha de la Virgen del Villar por Bartolomé Vázquez, 1792.



Relación del coste de la plancha y estampaciones del grabado de la Virgen del Villar de Corella en 1792.

La realización de la estampa queda reflejada en las cuentas del santuario. En una partida de las cuentas, correspondiente al ejercicio de 1792, se documenta la apertura de la plancha y se da el nombre del corellano encargado en Madrid de su realización. Así consta se anotó en la contabilidad en el apartado de descargo: «*Mas en data 3.396 reales de vellón pagados por el gasto de abrir una lámina de Nuestra Señora y tirar con acuerdo de la ciudad sus correspondientes estampas en la Corte de Madrid, como resulta de la cuenta individual remitida por don Xavier Ochoa, encargado allí de este asunto*»[237]. En el Libro de Bienes, en el primer folio al reverso, se anota lo siguiente que corrobora la datación de la plancha y su cronología: «*Lámina de N. Sr^{a} año 1792. En 1792 se grabó una lámina en Madrid a expensas de la Basílica por auto de resolución de la ciudad, representando a N. Sr^{a} en la forma en que se halla en su tabernáculo y con las armas de ella al pie. Al mismo tiempo se imprimieron estampas en seda y papel de marca en gran número, especialmente de éstas y quedó la dicha lámina entre las cosas de N Sr^{a} a custodia de su Mayordomo para el uso correspondiente. Costó 1.500 reales de vellón y su diseño e impresión de estampas más de otro tanto*»[238].

Respecto al agente que actuó en Madrid con la encomienda de la apertura de la plancha y las estampaciones hay que identificarlo con don Francisco Javier Ochoa y González de Asarta (Corella, 1755-Madrid, 1830), que cursó estudios en la universidad de Irache, y ocupó la Cuarta Secretaría de Estado y del Despacho Universal de la Guerra en 1799. En 1805 ingresó como caballero de la Orden de Montesa y el ayuntamiento de Corella le dedicó sendos vítores, uno en la casa consistorial y otro en su casa por habérsele promovido a Oidor del Real Consejo de Órdenes, institución en la que llegó a ser Decano[239].

La plancha se ha guardado junto al archivo que recoge cuentas y expedientes relacionados con el culto a la Virgen del Villar. Además, se trata de la única de las de su especie conservada en Navarra, con su estuche de madera con una inscripción de identificación y que consiste en una caja abridera con la tapa con su mango. Por dentro conserva una tela verde para protección de la matriz.

Dado que el grabador no se desplazó a Corella, necesitaba un dibujo para proceder a la incisión que hizo el pintor de Cascante, Diego Díaz del Valle y que se debe identificar con la imagen que publicó González Ayala[240], sin citar de dónde procedía la ilustración. Una detenida consulta del archivo del santuario del Villar nos ha deparado el hallazgo del dibujo cosido

[237] Archivo del santuario del Villar de Corella. Libro de Cuentas de la Virgen del Villar 1736-1792, cuentas de 1792.

[238] Archivo del santuario del Villar de Corella. Libro de Bienes y Rentas del Villar 1784, fol. 1v.

[239] Arrese, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977, pp. 404-405.

[240] González Ayala, J., *La Virgen y Corella*, Madrid, Gráficas Salué, 1978, láminas intercaladas entre las pp. 120 y 121.

a uno de los libros de administración[241]. El hecho de que el dibujo lleve el mismo texto que la estampa es una prueba más de la hipótesis que sostenemos. Está firmado en el margen inferior izquierdo «*D. Diaz Valle deliniavit 1791*». Además, el análisis de la pieza nos corrobora en ello porque sin duda el dibujo era el que el citado maestro proyectó para el tabernáculo y camarín de la Virgen unos años atrás en 1783-1784 con los cristales y espejos traídos desde Bilbao. El dibujo se aprovechó y lo prueba el hecho de que la parte central, correspondiente a la imagen de la Virgen está recortada del original y añadida para figurar el conjunto.

Diego Díaz del Valle trabajó en otras ocasiones para la ciudad de Corella, y en aquel mismo año de 1791 diseñaba la traza de la puerta pequeña de la parroquia de San Miguel para ingresar al templo a través de la capilla de Santa Catalina[242]. Diego Díaz del Valle nació en Cascante en 1740, hijo del también pintor vitoriano Ignacio Díaz del Valle y de su segunda mujer, la cascantina Teresa Condón Falces, con quien había contraído segundas nupcias en 1739. Ignacio trabajó para el santuario del Romero y para el ayuntamiento de Cascante cuando Diego era niño. Diego contrajo matrimonio muy joven, con dieciocho años, en 1758, con una vecina de Huarte-Pamplona llamada María Francisca Ardáiz Anocíbar. Del matrimonio nacieron al menos dos hijas llamadas María Joaquina y Tadea. En 1803 quedó viudo y se casó a los dos años, en 1805, con María Teresa de Etorralde y Organvidea, natural de Urdax, constando en la partida correspondiente como «*profesor de pintura*». Falleció en 1817 en Viana, según noticia recogida por Altadill. La personalidad artística de Díaz del Valle resulta discreta pero realmente desbordante en cuanto a dispersión geográfica a lo largo de toda Navarra. La razón hay que buscarla, sin duda en que fue el único de los pintores de caballete afincado en Navarra durante el último tercio del siglo xviii. Desde su localidad natal de Cascante trabajó para los franciscanos de Olite, la colegiata de Borja, la basílica de la Purísima Concepción de Cintruénigo, el convento de Carmelitas Descalzas de Araceli en Corella, el monasterio de Fitero y numerosas parroquias navarras, aragonesas y riojanas. En la parroquia de la Asunción de Liédena se encuentra su última obra, un lienzo de San Bartolomé ejecutado en 1817, cuando contaba con 76 años. Sus pinturas no destacan por su calidad, si bien el ejercicio de su profesión en pleno Siglo de las Luces, le llevó a leer a Vitruvio, Carducho o Alberti y a manejar la *Iconología* de Cesare Ripa, tal y como pone de manifiesto en algunos escritos que dejó y fueron publicados después de su muerte. Su producción abarca desde los monumentos escenográficos de Semana Santa para numerosas localidades, hasta pintura religiosa y galerías de retratos[243].

El autor de la estampa, Bartolomé Vázquez, nació en Córdoba a mediados del siglo xviii, en 1749. Se inició en las artes de la platería y a ella se dedicó, hasta que siendo adulto se trasladó a la Villa y Corte. Vázquez no destacó como grabador a buril, sino porque sirviéndose de sus conocimientos en las herramientas de platería y los ácidos y por indicación del conde de Floridablanca se dedicó a partir de 1782 al grabado a puntos, siguiendo una técnica muy desarrollada en Inglaterra y Francia por ser muy adecuada para la reproducción de pintura y la multiplicación de facsímiles de dibujos. Las primeras obras grabadas con la nueva técnica datan de 1785 y también de esa época es la oposición que encontró este grabador en el director de grabado

241 Archivo del santuario del Villar de Corella. Libro de Bienes y Rentas del Villar 1784.

242 Arrese, J. L., *Arte religioso…*, *op. cit*., pp. 23 y 187.

243 Fernández Gracia, R., «Diego Díaz del Valle: un pintor de Cascante en el Siglo de las Luces», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2013*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2013, pp. 170-173 y «La pintura del siglo xviii» en *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 351-353.



Virgen del Villar
por Bartolomé Vázquez, 1792.

de la Academia de San Fernando, Manuel Salvador Carmona, que no era partidario de ningún tipo de innovación en los estudios de grabado y no apreció los avances y la calidad de Bartolomé Vázquez. A pesar de todo, recibió numerosos encargos e incluso se le mandaron abrir algunas láminas para la *Compañía para el grabado de los cuadros del rey de España* y para la *Colección de retratos de españoles ilustres*. Desde 1785 figura como miembro de la Academia de San Fernando, institución que le dedicó una necrológica muy laudatoria con motivo de su muerte acaecida en la capital de España en 1802[244].

La estampa de la Virgen del Villar grabada por Bartolomé Vázquez sigue, en líneas generales, el dibujo de Diego Díaz del Valle y en ambos casos la inscripción inferior es prácticamente la misma. En la estampa reza: «*VERDADERO RETRATO DE Nª SEÑORA DEL VILLAR, / Que se venera extra Muros de la Ciudad de Corella, Reyno de Navarra, Patrona y Protectora de la misma Ciudad / B.V. 1792*». En el dibujo el texto dice: «*Verdadero Retrato de Nuestra Sª del Villar que / se venera extramuros de la Ciud de Corella en / el Reyno de Navarra Patro y Protectora de la misma Ciudad / D. Díaz deliniavit 1791*».

Respecto al dibujo original, el grabador proporcionó calidad al mismo y eliminó las referencias al camarín ochavado y de cristales con sus lámparas y la inscripción *Ave maría gratia plena*. En su lugar desplegó una gran ráfaga y mantuvo el gran cortinaje recogido a ambos lados con sendos nudos, el pabellón con sus guardamalletas y sus remates con bolas de fuego a modo de jarrones, el escudo de Corella en la parte inferior, los ángeles ceroferarios y el número de candeleros, así como el enmarque y joyas del delantal de la Virgen. Las dimensiones de la estampa, su calidad y técnica hacen de ella un exquisito y delicado ejemplar, destacando entre las del periodo.

Si la plancha y primeras tiradas se han documentado, no hemos localizado datos abundantes, como cabría esperar, acerca de la comercialización y distribución. Las cuentas de la basílica del Villar apenas recogen, de manera esporádica, la venta de alguna estampa. Las primeras estampaciones llegaron en el año 1792, así se recoge en una partida de descargo de las cuentas dadas al año siguiente en donde leemos: «*Conducción del cajón de estampas. Item 37 reales y medio fuertes pagados al ordinario de Nª Sª Emeterio Martínez por la conducción desde Madrid a esta ciudad del cajón comprensivo de la lámina de Nª Sª nuevamente abierta u sus correspondientes estampas tiradas con lo resuelto por los del Gobierno del año próximo pasado, como consta de sus respectivas cuentas, que se ajustó el porte por el comisionado de Madrid en razón de 10 reales por cada arroba de peso*»[245]. En 1801 al cambiar de mayordomo se le entregó un cajoncillo con las estampas y dentro la «*lámina con su caja de madera*»[246]. En 1817 se anotan en los ingresos 42 reales fuertes por la venta de novenas y estampas[247] y dos años más tarde 57 reales por el mismo concepto y las cajetas[248]; en 1838, 4 reales fuertes por cuatro estampas; en 1846, dos ejemplares por 2 reales fuertes; en 1848, dos novenas y cuatro estampas por 6 reales fuertes y en 1852, 44 reales por 15 estampas y siete novenas[249]. Este goteo de estampas debe tener su explicación en que saldrían vía la ciudad por otros conductos de regalo, como hacían otros ayuntamientos con la imagen de su patrona, como Tudela.



Dibujo del camarín de la Virgen del Villar de Corella, por Diego Díaz del Valle, 1791.

244 Vega, J., *Museo del Prado. Catálogo de estampas*, Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 208.
245 Archivo del santuario del Villar de Corella. Libro de Cuentas de la Virgen del Villar 1793-1879, cuentas de 1793.
246 Archivo del santuario del Villar de Corella. Libro de Cuentas de la Virgen del Villar 1793-1879, fol. 81.
247 Archivo del santuario del Villar de Corella. Libro de Cuentas de la Virgen del Villar 1793-1879, cuentas de 1817.
248 Archivo del santuario del Villar de Corella. Libro de Cuentas de la Virgen del Villar 1793-1879, cuentas de 1819-1820.
249 Archivo del santuario del Villar de Corella. Libro de Cuentas de la Virgen del Villar 1793-1879, cuentas de 1838, 1846, 1848 y 1852.

* Virgen de Araceli en las Carmelitas Descalzas

El hallazgo de la imagen de la Virgen de Araceli en la ermita de Santa Lucía de la ciudad de Corella, acaecido en 1674 nos es conocido por numerosos testimonios de la época[250], recogidos por fray Roque de la Asunción en una obra manuscrita fechada en 1828[251]. El relato del descubrimiento y milagros fue narrado y divulgado por el Padre Villafañe en su conocida obra[252], lo que le otorgó gran fama fuera de la población.

En 1676 se levantó en su honor una ermita y diecisiete años después, en 1693, la imagen fue trasladada a la nueva iglesia que, con algunas modificaciones, ha llegado hasta nuestros días. El templo se decoró con numerosos retablos y en 1722 vinieron a fundar junto al santuario las hijas de Santa Teresa. Todo ello nos habla de una devoción muy arraigada en corto periodo de tiempo entre los vecinos de Corella e incluso de las poblaciones circunvecinas. De las tres estampas históricas que presentamos, una de ellas pertenece a la época conventual, en tanto que las otras dos se abrieron al poco tiempo de la aparición de la imagen en la citada ermita de Santa Lucía, antes de la llegada de las religiosas. En cualquier caso el proceso de culto y veneración hacia la imagen creció de la mano de las Carmelitas Descalzas que siempre se intitularon como camareras de la Virgen de Araceli, designando entre las que conformaban la comunidad a una o dos camareras, dedicadas a la custodia de alhajas y ropas que fueron llegando, incluso desde la propia casa real.

El temprano grabado de 1677 de Juan de Figueroa

La fecha de esta estampa, 1677, es posterior tan solo tres años del hallazgo de la imagen y muestra a la Virgen sin rostrillo con un vestido y manto en forma de pirámide. Una versión bastante diferente de la que ha llegado a nuestros días, que es la misma que se popularizó en la primera mitad del siglo XVIII, cuando se mandó abrir otra lámina por estar cansada, desgastada y bastante deteriorada la que nos ocupa. La identificación del artista resulta bastante problemática, por no encontrarse en los repertorios de grabadores el apellido Figueroa. Sin embargo, el hecho de estar realizada la lámina en Salamanca, en 1677, nos hace pensar en el platero Juan de Figueroa que se documenta a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII en importantes obras salmantinas,



Virgen de Araceli de Corella por Juan de Figueroa, 1677.

[250] ARRESE, J. L., *Arte religioso…*, *op. cit.*, pp. 441-443.

[251] *Archivo Carmelitas Descalzas de Corella. Historia y sencilla narración de la invención prodigiosa de la Imagen de Nuestra Señora de Araceli de la Ciudad de Corella, de sus varias y diversas traslaciones hasta la fundación inclusive del Convento de Carmelitas Descalzas en cuyo templo se venera*. Año 1828. Escrito por Fr. Roque de la Asunción, hijo de Corella.

[252] VILLAFAÑE, J., *Compendio histórico…*, *op. cit.*, pp. 54-58.



Plancha de la Virgen de Araceli, por Juan de Figueroa, 1677.





Dibujo de la Virgen de Araceli, en el Libro de la Profesiones de las Carmelitas Descalzas de Corella [izda.].

Plancha de la Virgen de Araceli por Gregorio Fosman, 1698 [dcha.].

como en el montaje del tabernáculo de las agustinas de Monterrey en 1686[253], o la realización de una urna para la catedral junto a Pedro Benítez en 1691[254].

Representa a la imagen con una larga saya, tal y como se veneró hasta la llegada de las Carmelitas Descalzas y más tarde representó Gregorio Fosman. En un dibujo coloreado de la Virgen de Araceli del libro de profesiones de las religiosas, nada más inaugurarse el convento, encontramos el mismo esquema. En el caso de la estampa vemos un sencillo retablo de líneas clasicistas con dobles columnas, en el que se figura el escudo de la ciudad de Corella que sirve de marco a la venerada imagen. Se acompaña de la siguiente inscripción: «*VERDADERO / RETRATO DE NA SA DE ARACELI, QUE / ESTA EN LA CIUD / DAD DE CORELLA / TU SOLA FUISTE DIGNA / FIGUEROA SCULPSIT. SALAMA 1677*». La primitiva plancha (232 x 172 mm.) se pegó a otra de mayores dimensiones un poco mayor (252 x 191 mm.). Hay que hacer notar que se trata de la primera vez que aparece en una estampa navarra el calificativo tan repetido de «*Verdadero Retrato*». La plancha se conserva en el camarín de la Virgen de Araceli de Corella.

La plancha de Fosman de 1698

Las Carmelitas Descalzas de Corella han conservado celosamente esta pequeña plancha (93 x 84 mm.) cuya inscripción reza: «*Nª Sª de Araceli de la ciudad de Corella / Gregorio Fossman sculpsit M. 1698*». La lámina original fue retocada al introducirse a la imagen el rostrillo, en torno a 1722-1724, coincidiendo con la llegada de las Carmelitas Descalzas a su convento y santuario de la Virgen. Entonces se retocó para ponerle la gran corona imperial y el rostrillo, de modo que se asemejase a su nueva imagen pública. Conocemos alguna estampación anterior en la que aparece en todo similar al grabado salmantino de Figueroa[255]. Las únicas variaciones respecto al modelo señalado es que el retablo se elimina, sustituyéndolo por un pequeño dosel y dos grandes cortinajes descubiertos.

El autor, Gregorio Fosman, fue discípulo de Pedro Villafranca y disfrutó de una larga vida entre 1635 y 1713. Realizó las planchas de la *Vida, virtudes y milagros de San Julián*, obra de B. Alcázar, editada en 1692, siguiendo los dibujos preparados por Antonio Palomino. En el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid se conservan algunas obras suyas y entre su producción destacan los encargos de otros conventos madrileños y el auto de fe celebrado en la

253 Madruga Real, A., *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1983, p. 129.

254 Segui González, M., *La platería en las catedrales de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1986, pp. 58-59.

255 Así aparece en el siguiente impreso conservado en el Archivo Municipal de Corella. *Por la ciudad de Corella del Reyno de Navarra en el pleyto con la ciudad de Alfaro del Reyno de Castilla sobre que se declare pertenecen a Corella, y que se le adjudiquen las aguas sobradas del Rio Alhama, en los dias, que por no averlas menester, ni poderlas aprovechar Alfaro, se pierden, y malogran en Ebro.*

Plaza Mayor de Madrid en 1680. También son suyas varias portadas de libros[256]. Para Navarra abrió también la plancha de estampación de la Virgen de Musquilda de Ochagavía, en 1707.

La estampa dieciochesca de Gregorio de Mena

La procedencia de esta tercera estampa de la Virgen de Araceli nos la proporciona el nombre de su autor, el burilista activo en la capital aragonesa entre 1721 y 1729 Gregorio de Mena[257]. Si a eso añadimos la especial devoción del arzobispo de Zaragoza don Manuel Pérez de Araciel y Rada y sus parientes a la imagen, por tener la advocación de su propio apellido, el grabado se habrá de datar en la primera mitad de la década de los veinte del siglo XVIII, ya que el arzobispo estuvo al frente de la mitra cesaraugustana entre 1717 y 1726, en donde dejó innumerables pruebas de su caridad y promoción de las artes[258]. A su munificencia se debió la escultura de alabastro, enviada en 1724, que preside la fachada del convento de Araceli de las Carmelitas Descalzas, construido a partir de 1722 y un repostero con sus armas, que legó por afecto a la Virgen de Araceli. Al año siguiente de la muerte del arzobispo don Manuel Pérez de Araciel (†1726), en 1727, se fundó en Araceli una memoria perpetua por su alma consistente en dos aniversarios con vigilia, misa con ministros y responso, todo cantado, para celebrar en los días o infraoctavas de la Virgen de Araceli y del Corpus y San Miguel, dejando para ello 3.200 reales de plata de capital[259].

El prelado tenía un hermano que llegó a ser definidor de los Carmelitas Descalzos, con el nombre de fray León de la Madre de Dios. Las religiosas de Corella guardan otros objetos legados por otros familiares del arzobispo como el relicario que contiene una pintura que era de la propia Santa Teresa, obsequio de don Vicente Pérez de Araciel (1657-1734), que perteneció al Consejo de Castilla, fue Regente del Consejo de Italia y presidió el Consejo de Órdenes. Estuvo casado con doña Josefa Dávalos Sotomayor (†1719). El Padre Roque en su historia de la Virgen de Araceli (Ms. de 1828, pp. 150-151) relata lo siguiente:

> *«El Sr. D. Vicente Pérez de Araciel, hermano del señor arzobispo, no manifestó menos afecto a este convento, intentó hacer en él otra fundación o instituir memoria perpetua, así para sufragio de su alma, como para reconocer la misma deuda a Mª Smª, pero prevenido de la muerte en el tiempo mismo que la intentaba, no pudo llegar a efectuarla, si bien dejó de antemano a este convento una lámina que sobre ser preciosa por el pincel y por quien representa, es de muy especial veneración por ser la misma que llevaba Santa Teresa. Deseaban sus parientes, que la dejase en cabeza del mayorazgo, a que contestó don Vicente: Más venerada estará en el convento y es razón que atendamos a su mayor culto. De esta suerte su devoción ha logrado que se perpetúe su memoria en aquella religiosísima casa, la que con mayor veneración conserva aquella lámina como el más precioso tesoro»*[260].

La comparación de la estampa de Mena con la abierta en Salamanca en 1677 y la madrileña de Fosman nos habla de la evolución iconográfica de la imagen y de cómo estas singulares imágenes no eran algo estático, sino que evolucionaban con los gustos y modas imperantes en las distintas épocas.

La estampa de Gregorio de Mena y la imagen de alabastro colocada en la fachada guardan

---

256 Aterido Fernández, A., «El grabador madrileño Gregorio Fosman y Medina», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXXVII (1997), pp. 87-99.

257 Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza…*, *op. cit.*, p. 378.

258 Martínez Díez, J., *Historia de Alfaro*. Logroño, Talleres Gráficos de Editorial Ochoa, 1983, pp. 489-495.

259 Archivo Carmelitas Descalzas de Corella. F-II-41. Libro de Fundaciones y Memorias 1805-1909.

260 Archivo Carmelitas Descalzas de Corella. *Historia y sencilla narración de la invención prodigiosa de la Imagen de Nuestra Señora de Araceli de la Ciudad de Corella…*, p. 151.



Plancha y estampa de la Virgen de Araceli por Gregorio de Mena, c. 1725.


N.S. DE ARACELI
DE CORELLA
Mena f.

estrechas analogías y, en cierto modo, se asemejan a la imagen con sus vestimentas en forma de alcuza, con la sola diferencia de que la imagen actualmente ya no lleva rostrillo, pieza que se suprimió de sus atuendos en 1864.

La plancha conservada en las Carmelitas de Araceli (217 x 157 mm.), en su estado actual ha sufrido al menos dos grandes retoques que afectaron a la apariencia general. Durante el propio siglo XVIII, se eliminó la primitiva inscripción en letras cursivas y minúsculas, en la que con toda seguridad constaría algún tipo de indulgencias concedidas por el arzobispo Pérez de Araciel. No conocemos primeras tiradas con la inscripción, tan solo hemos podido reconstruir las primeras palabras de la misma que son visibles en algunas estampas antiguas. Su texto comenzaba así: «*Verdadero Retrato de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Araceli de la ciudad de Corella…*». Ese texto que abarcaría toda la cartela inferior se sustituyó por otro más lacónico, en letras capitales, que reza: «*N. S. DE ARACELI / DE CORELLA / Mena ft.*». A fines del siglo XVIII, o comienzos de la siguiente centuria, se modificó todo el pedestal de la imagen. En las estampas más antiguas aparece una peana geométrica a modo de andas procesionales, en tanto que en las más recientes encontramos unas nubes con cabezas de angelotes.

Del segundo modelo de esta estampa, con la inscripción reducida y la primitiva peana, se conservan algunos ejemplares, uno en tafetán en la capilla de la Casa de Arrese de Corella y otro un ejemplar, algo mutilado, en las primeras páginas de la historia de la imagen del Padre Roque de la Asunción, manuscrito custodiado en el archivo de Araceli de Corella y fechado en 1828[261].

La Virgen del Romero de Cascante

La ciudad de Cascante se esmeró en la reconstrucción de la basílica de Nuestra Señora del Romero, arruinada tras el incendio de 1684. Las obras comenzaron en aquel mismo año y la inauguración del edificio tuvo lugar en 1693. A partir de ese momento, el exorno del templo, la construcción del retablo mayor, otros colaterales, las obras del camarín y su decoración, la construcción de la espectacular escalinata cubierta desde el casco urbano hasta el templo, los regalos a la Virgen en forma de joyas y mantos fueron una constante en el Siglo de las Luces. Si a ello sumamos la importancia de algunos de sus moradores, así como los que salieron a ocupar puestos destacados fuera de Navarra, tenemos todos los ingredientes para que desde distintas iniciativas se formalizasen algunos encargos en aras a multiplicar en papel o tafetán la imagen mariana tan popular.

La primera plancha se abrió en 1729 y pese a su sencillez está firmada por el afamado maestro Carlos Casanova[262], que unos años más tarde residió en Pamplona en donde se hizo cargo del diseño de la peana de San Fermín. No conocemos ningún original de la estampa, sino una reproducción que publicó Fernández Marco[263]. La composición muestra una bella cartela dieciochesca, sobre la que monta la peana, una nube y la imagen de la Virgen sin alhajas, con el Niño en la mano izquierda y una rama de romero en la derecha. Los dos están coronados y María lleva toca y el típico vestido en forma de gran alcuza. Un cortinaje bien diseñado y recogido a ambos lados bajo un dosel recortado con grandes borlas. La inscripción que figura en la cartela inferior reza: «*Vº Rº de Nª Sº del Rº / que se venera en la Ilt*^{e} *ciudad de Cascante*

261 Archivo Carmelitas Descalzas de Corella. *Historia y sencilla narración de la invención prodigiosa de la Imagen de Nuestra Señora de Araceli…*, página preliminar.

262 Ansón Navarro, A., «El ejeano Carlos Casanova y Sanchoner (1709-1770), destacado grabador y pintor de Cámara de los reyes Fernando VI y Carlos III», *El grabador ejeano Carlos Casanova (1709-1770) y su hijo el medallista Francisco Casanova (1731-1778)*, Zaragoza, Diputación Provincial-Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 2009, p. 25.

263 Fernández Marco, J. I., *Cascante. Compendio de 2.000 años de Historia*, Bilbao, La Editorial Vizcaína, 1983.



Virgen del Romero por Carlos Casanova, 1729.

Riº de Nabarra a dev^{n} / de la mui Ilt^{e} ciudad de Cascante siendo Alcalde yu Reg^{s} el Sr. D^{n}. Juaquin / de Antillon cavallero del Abito de S.thiago, el Sr. D^{n}. J^{n}. Fran^{co} / Sanchez de Arguedas, el Sr. D^{n}. Miguel Cunchillos, el Sr. D^{n}. Miguel Martin / año 1729 / Casanova ex^{t}.».

Respecto a las autoridades municipales mencionadas, anotaremos algunos datos. El alcalde mencionado se ha de identificar con don Joaquín Jiménez de Antillón que ingresó en la Orden de Santiago en 1700[264], que pertenecía a un linaje aragonés y que llevaba establecido en Cascante desde el siglo XV[265]. El último de los mencionados, don Miguel Martín, formaba parte de una familia que había obtenido ejecutoria de hidalguía como originarios de la casa Martinicorena de Munárriz. Un homónimo de Miguel Martín y Pancorbo fue capellán, que falleció septuagenario en 1768[266].

Carlos Casanova (1709-1770), el autor de la obra, nació en Ejea de los Caballeros, se formó con el grabador y platero Francisco Zudanel, se consolidó como grabador en Zaragoza en la década de los treinta con trabajos de todo tipo, marchó a Madrid hacia 1740 en donde alcanzó prestigio como pintor de retratos en miniatura, fue pintor de Cámara de Fernando VI y académico de mérito de la Real Academia de San Fernando[267]. Estuvo activo en tierras navarras entre 1735 y 1739, titulándose platero, proyectando obras de esa especialidad como la espectacular peana borrominesca del patrón San Fermín[268] y realizando planchas para San Gregorio Ostiense en 1737 y 1739, el Corazón de Jesús en 1737 y, posiblemente, para la Trinidad de Erga[269].

La segunda estampa dieciochesca de la Virgen del Romero fue sufragada por una persona particular ligada muy directamente a su culto en su santuario, concretamente su capellán don Felipe Calvo, en 1762. Conocemos un ejemplar en tafetán amarillo de los denominados viajeros, porque se enrollaban en su media caña para acompañar a su dueño. Compositivamente, presenta un altar con su frontal ricamente decorado con unas azucenas, margaritas y una gran M central coronada con un retablo articulado por columnas salomónicas en cuya hornacina aparece la Virgen del Romero, ricamente vestida, bajo un rico dosel con su templete superior. A los lados aparecen San Joaquín y Santa Ana en bultos de escultura. Evidentemente, tanto los soportes como los santos son una síntesis del gran retablo mayor de la basílica del Romero, obra de Francisco Serrano. Grandes jarrones con flores rematan las columnas y en el banco del retablo se figura un sagrario en cuya puerta aparece el pelícano, como símbolo eucarístico. El delantal de la Virgen aparece ricamente adornado con cadenas, relicarios y pinjantes rectangulares y ovalados y lazos con cadenas.

La sencilla inscripción en la parte inferior, sin enmarcación alguna reza así: «*Nuestra Señora de el Romero venerada Extra / Muros de la Ciudad de Cascante se hizo a devoci- / on de Don Phelipe Calbo su Capellan / Beraton fe. 1762*».

Este grabador de apellido Beratón resulta muy difícil de identificar con José o Pedro Be-

264 *Índice de expedientillos y datas de hábito de caballeros de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio de Publicaciones, 1976, pp. 285 y 675.

265 Fernández Marco, J. I., *Cascante, ciudad de la Ribera*, vol. II, Cascante, Vicus, 2006, pp. 191-193.

266 *Ibid.*, vol. III, p. 19.

267 Ansón Navarro, A., «El ejeano Carlos Casanova y Sanchoner (1709-1770), destacado grabador y pintor de Cámara de los reyes Fernando VI y Carlos III», *El grabador ejeano Carlos Casanova (1709-1770) y su hijo el medallista Francisco Casanova (1731-1778)*, Zaragoza, Diputación Provincial-Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 2009, pp. 13-69.

268 Molins Mugueta, J. L., «El culto a San Fermín», *Sanfermines. 2014 horas de fiesta*, Pamplona, Larrión & Pimoulier, 1992, p. 39.

269 Fernández Gracia, R., «La estampa devocional en Navarra», en A. Martín Duque (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, vol. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, p. 191.



Virgen del Romero, por Beratón, 1762.
Estampación en tafetán amarillo.

ratón. Así lo hace notar Luis Roy Sinusía en su estudio sobre el grabado en Zaragoza[270]. El citado autor sospecha que debió existir un parentesco entre ambos e incluso un aprendizaje del uno con el otro por el abreviado tratamiento de claroscuros y la parquedad técnica de sus obras. Las obras firmadas van desde 1737 a 1764 y en ellas encontramos desde escudos heráldicos, retratos y numerosas estampas devocionales.

Del capellán promotor de la lámina sabemos que seguía siéndolo en 1765, año en que recibió de José de Alfaro una limosna que había ofrecido a la Virgen si el concejo le condonaba –como lo hizo– la pena de tala de cierta heredad[271].

Virgen de los Remedios de Sesma

La villa de Sesma fue uno de los núcleos de población con mayor trascendencia en los siglos del Barroco para la historia del arte en Navarra por diferentes motivos. Artistas, mecenas, personajes ilustres, importantes obras civiles y eclesiásticas, componen una rica singularidad para esta localidad de Tierra Estella. Entre los artífices nacidos en Sesma, citaremos el caso de Roque Solano, escultor establecido en la Corte desde fines del siglo XVII, con obra en San Fermín de los Navarros y otras localidades de Navarra, como su villa natal y Viana. A mediados del siglo XVIII, otros artistas de la misma procedencia, como Silvestre de Soria o Dionisio de Villodas, también realizaron sus aprendizajes en la Real Academia de San Fernando de Madrid, trasladando posteriormente a Navarra los usos y modos cortesanos en las décadas posteriores, mediada ya la centuria. Asimismo, hay que destacar importantes obras en su iglesia parroquial, como el busto relicario de la Dolorosa, firmado por Roque Solano o el proyecto para el retablo de San José, elaborado en Madrid por el propio Juan de Villanueva en 1787, así como delicadas esculturas de Luis Salvador Carmona y la caja del órgano, sin duda alguna, la mejor en su estilo y cronología, de las que se conservan en estas tierras.

Las devociones locales, singularmente las de la Virgen, experimentaron un amplio crecimiento entre los distintos estratos de la población durante el Antiguo Régimen. Las imágenes de Nieva, el Carmen o los Remedios son una prueba de una devoción mariana muy importante. Por lo que respecta a esta última, hay que señalar que su actual santuario, desgraciadamente bastante abandonado, constituye uno de los ecos de la arquitectura de Borromini más destacados de toda la arquitectura barroca en Navarra, en unas décadas de renovación arquitectónica, a mediados del siglo XVIII[272]. Los avatares de su construcción han sido estudiados por Azanza López[273]. Los datos documentales hablan de una ampliación de la ermita a fines del siglo XVII, merced a un legado de sendos hijos de la villa que hicieron carrera en Indias: don José de Royo y Alonso, vecino de Lima y don Juan Jerónimo Solano, residente en la capital novohispana. Hacia 1724 asistimos a un nuevo proceso constructivo y finalmente, entre 1747 –fecha que aparece en la fachada– y 1754, se produjo el definitivo replanteamiento del conjunto con la realización de su nuevo frontis, por parte de los patronos de la ermita, lo que dio lugar a un pleito incoado por el fiscal eclesiástico por haber sacado a la Virgen de los Remedios a la parroquia, derribar su ermita y hacer otra nueva[274].

270 Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza..., op. cit.*, pp. 293-298.

271 Fernández Marco, J. I., *Cascante, ciudad de la Ribera*, vol. II, Cascante, Vicus, 2006, p. 426.

272 Echeverría Goñi, P. L. y Fernández Gracia, R., «Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Navarra», *Ibaiak eta Haranak. Guía del patrimonio histórico-artístico y paisajístico –Navarra–*, vol. VIII, San Sebastián, Etor, 1991, p. 214 .

273 Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 383-384.

274 Archivo Diocesano de Pamplona. C/ 3237, núm. 5.



Virgen de los Remedios de Sesma por Matías de Irala, 1740.

En un contexto de gran popularidad de aquella advocación mariana entre los sesmeros, uno de sus hijos establecidos en la Villa y Corte decidió encargar una plancha del simulacro mariano a uno de los mejores grabadores establecidos en la capital de España en aquellos momentos, fray Matías de Irala y Yuso. El único ejemplar que conocemos, realizado con aquella plancha abierta por el fraile mínimo, se conserva entre los folios del proceso aludido[275], junto a una carta remitida por el ex vicario de la parroquia de Sesma al obispo de Casia, don Juan Antonio Pérez de Arellano, natural de Sesma y uno de los cuatro obispos de la localidad en el siglo XVIII, a saber don Matías Escalzo y Acedo (Astorga), don José Cipriano Escalzo y Miguel (Cádiz), don Juan Antonio Pérez de Arellano (Casia) y don Juan José Martínez Escalzo (Segovia)[276].

La estampa es obra de Irala, que no se encuentra recogida en las monografías del religioso[277], ni entre los fondos de la Biblioteca Nacional[278]. De ella dimos cuenta hace algún tiempo, pero sin reproducir su imagen[279]. El promotor fue don Pablo Escalzo y Acedo, natural de Sesma y residente en Madrid desde muy joven. A los doce años había ingresado en la Real Congregación de San Fermín de los Navarros y fue oficial de secretaría de los consejos de Estado y Guerra, siendo protegido de don Manuel Vadillo y Velasco, secretario de Despacho de Justicia y consejero de Indias[280]. Don Pablo pasó a ocupar la plaza de quinto oficial en la Secretaría de Estado y Guerra con sueldo de 8.250 reales en 1738[281]. Fue hermano de don Matías Escalzo y Acedo (1690-1749) abad de la colegiata de Cenarruza, con puestos en la Inquisición de Mallorca, Córdoba y Madrid y finalmente, obispo de Astorga.

El encargo lo hizo para perpetuar su devoción a aquella imagen, retocada en el mismo año de 1740, en Madrid. El esquema compositivo es muy elegante, muestra a la imagen vestidera de alto canon y bello rostro con rostrillo y corona en una caja de retablo con sus cortinillas descorridas y rematada por unas ces con guirnaldas de frutos que descienden por las zonas laterales. La rica peana se centra por una cartela con cabeza de ángel que sostiene la media luna. El delantal de la imagen se decora con sendas joyas con sus lazos y la figura del Niño Jesús es de cara muy expresiva. Un par de candeleros completan la composición. La mancha mide 310 x 215 mm. y en la inscripción inferior leemos: «*V.^RO R.^TO DE N.^A S.^A DE LOS REMEDIOS Q SE V.^RA ESTRAMUROS / de la Villa de Sesma Reyno de Navarra / A devocion de D. Pablo Escalzo y Azedo Natural de la dicha Vill^a / y oficial de la Sacretaría de Estado y Guerra / F Mathias Irala del. et. sculp. en Madrid Año de 1740*».

El autor de la plancha, fray Matías de Irala (c. 1680-1753), religioso de la orden de San Francisco de Paula[282], fue un destacado tratadista, dibujante, pintor y grabador que le convierten en una de las personalidades más im-

....

275 Archivo Diocesano de Pamplona. C/ 3237, núm. ., fol. 64.

276 IBARRA, J., *Biografías de los ilustres navarros del siglo XVIII*, vol. III, Pamplona, Imprenta de Jesús García, 1952, pp. 165, 166, 170 y 171.

277 BONET CORREA, A., *Vida y obra de fray Matías de Irala*, preliminar a la edición facsímil *Método sucinto y compendioso de las cinco simetrías de fray Matías de Irala*, Madrid, Turner, 1979.

278 PÁEZ RÍOS, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, pp. 36-40.

279 FERNÁNDEZ GRACIA, R., «La estampa devocional en Navarra», *op. cit.*, , p. 186.

280 PÉREZ SARRIÓN, G., «Las redes sociales en Madrid y la Congregación de San Fermín de los Navarros, siglos XVII y XVIII», *Hispania. Revista Española de Historia*, núm. 225 (2007), p. 228.

281 ESCUDERO, J. A., *Los orígenes del Consejo de Ministros en España*, vol. I, Madrid, Complutense, 2001, p. 159.

282 BONET CORREA, A., *Vida y obra de fray Matías de Irala... op. cit.*

portantes de la primera mitad del siglo xviii, formado en el claustro, copiando estampas extranjeras, alcanzando una corrección nada usual en el oficio. Realizó numerosas estampas devocionales y retratos, algunas portadas, temas científicos y emblemáticos y fue autor del famoso *Método sucinto i compendioso de cinco simetrías apropiadas alas cinco órdenes de arquitectura, adornada con otras reglas útiles* (Madrid, 1739).

En aquel contexto devocional de 1740, fecha de la estampa, se data la carta a la que aludíamos, dirigida por don Diego Fermín Solano, ex vicario de la parroquia de Sesma al obispo de Casia, don Juan Antonio Pérez de Arellano, en la que se da cuenta del recibimiento de la imagen en la villa, tras su estancia en la capital de España. Su contenido reza:

> *«Señor y mi dueño: el día 12 del corriente por la tarde llegó el lleno de nuestros deseos con nuestra esperanza María Santísima de los Remedios a la muga estos términos de esta villa, servida de los cabildos y todos los vecinos de la de Lodosa, en donde estaban esperando devotos los cabildos y todas las personas de esta villa con muy decente luminaria de hachas y velas que jamás se ha visto en Sesma tantas juntas, y lo mismo fue llegar a ver el Sagrado Simulacro que enternecernos todos y quedar embelesados con su hermosura y rico equipaje. Y a no haber llegado al mismo tiempo una lluvia (que no dudo fue anuncio de las copiosas y continuas que hemos de recibir de su bendita mano) hubiera sido la conmoción de todos muy especial; pero este accidente solo dio lugar para recibir a su Majestad con un Regina caeli y tomar a toda priesa un refresco que se dispuso para cortejar a los de Lodosa y, repitiendo el Regina caeli, despedirnos y partir con Nuestra Señora para su casa, bien guarnecidos de lodo, aunque en aras de la devoción se hizo pausa en la parroquial, en donde mi cortedad excitó al pueblo a llenar el templo de Vivas y Vítores de Nuestra Señora, por su especial hermosura y rico adorno y asimismo a V. S. I. y de su pariente don Pablo Escalzo y Acedo, nuestro ilustre paisano y demás compatricios que han concurrido a su ornato, sin olvidar a la devota señora que la ha acomodado del vestido tan de gala y de buen gusto, que explica bien su ardiente devoción, y luego se continuó el acompañamiento hasta la casa de esta grande Reina, habiéndose disparado variedad de fuegos artificiales, desde que llegó al término de esta villa, hasta que se colocó en su trono. Y habiendo cantado con toda solemnidad una Salve por los devotos bienhechores, se determinó celebrar una misa solemne por los mismos, para que les alcance de su Precioso Hijo salud espiritual y corporal, para la dominica in albis, porque pueda concurrir el pueblo a encomendarlos a esta Señora. En fin, la función se ha celebrado lo mejor que ha podido el pueblo, y todo nos ha parecido poco a vista de lo mucho que se ha explicado la cordial devoción de V. S. I., su primo y compañía.*
>
> *No me descuidaré en promover el rebaje del término que circunvala la ermita, a fin de defenderla de humedades y que se vayan vistiendo las paredes de mayor cara, solicitando cuanto pueda el mayor culto de Nuestra Señora.*
>
> *Apreciando los deseos, como debo, de mi señor don Pablo, cuyos recuerdos aprecio sumamente y retorno con afecto de adornar también la imagen de Nuestra Señora del Carmen, se procurará remitir con brevedad y tendré por acertado que no se le ponga vestido, sino que si hubiere necesidad se le retoque lo estofado, porque así está decente y no se puede fiar de dejarle puesta cosa preciosa, por estar su ermita extramuros y poco segura de malas manos. Esto no es más que proponer mi sentir.*
>
> *Esté seguro V. S. I. Que mi oferta de tenerle presente como también al señor primo ante Nuestra Señora la cumpliré cuidadoso y desde luego le suplico goce V. S. I. Muchos y felices siguientes. Sesma y abril, 23 de 1740. D. Diego Fermín Solano»*[283].

[283] Archivo Diocesano de Pamplona. C/ 3237, núm. 5, fol. 61. Don Diego Fermín Solano fue vicario de Sesma y luego se trasladó como vicario a las monjas benedictinas de Estella. *Vid*. Archivo Diocesano de Pamplona, C/ 2120, núm. 4.

El texto de la carta contiene numerosas informaciones harto significativas para el culto a la imagen y sus benefactores. No deja de ser interesante la disquisición sobre la imagen del Carmen y su conveniencia de vestirla o no, en un contexto en que muchos prelados estaban contra aquella costumbre[284].

Volviendo al grabado de Irala, sospechamos que las pocas estampas que llegaron a Sesma debieron realizarse en Madrid y la plancha debió quedar en manos de su generoso mecenas, habida cuenta de la inexistencia de ejemplares, tanto en la localidad como en colecciones públicas y privadas.

Virgen del Soto de Caparroso

La única obra que hemos localizado en Navarra del grabador valenciano Joaquín Ballester es la estampa de Nuestra Señora del Soto de Caparroso. Su realización hay que contextualizarla en el gran auge devocional de la imagen, para la que se hizo un nuevo santuario entre 1740 y 1749[285], se construyeron los retablos (1757-1763) y se decoró todo su interior y el camarín (1775-1776)[286].

En las cuentas aparecen varios benefactores del santuario, como don Sebastián de Labairu que aportó 500 pesos desde Indias, o don Antonio Menaut y Theres, caballero de Santiago que residía entre Madrid y la localidad Navarra y costeó el retablo mayor, obra de Miguel Zufía, junto a unas andas para la imagen[287]. En la inscripción que acompaña a la estampa, como veremos, se hace constar que se hacía a devoción de un bienhechor, que nosotros pensamos pudiera ser don Antonio Menaut por la particular devoción que tenía a aquella advocación de la Virgen y, sobre todo, por estar en relación con el mundo editorial en la capital española, en donde le sería fácil contactar con el grabador Joaquín Ballester, que se trasladó a Madrid en 1766. Para esta fecha don Antonio ya había ingresado en la orden militar de Santiago, constando en el expediente, datado en 1754, como don Antonio Menault y Theres, hijo de Manuel Ángel y de Ana María, esta última de Andosilla[288].

Don Antonio estuvo en posesión del privilegio que el Hospital General de Madrid tenía para la comercialización y venta de la *Gramática* de Antonio Nebrija, entre 1750 y 1770, ya que el arrendamiento para tal efecto se hacía por veinte años[289]. En aquel ambiente de comercio de libros, bien pudo conocer editores y grabadores para encargar la plancha de su venerada Virgen del Soto en torno a 1770, en que cabe datar la estampa.

El libro de cuentas de la Basílica de Nuestra Señora del Soto nos ayuda a fijar con mayor precisión la cronología de las primeras estampas y, por tanto, de su matriz. Concretamente, en 1771, encontramos una partida en los ingresos que reza: «*37 reales y medio fuertes que dieron de limosna los devotos que tomaron estampas*

[284] Sanz, M. J., «Las imágenes vestidas de la Virgen durante el Barroco», *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*, Málaga, 1990, pp. 463-479 y Martínez-Burgos García, P., «La imagen de vestir: el origen de una devoción barroca», *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*, Málaga, 1990, pp. 149-159.

[285] Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 394-398.

[286] García Gainza, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, pp. 74-78.

[287] Lizarraga, J. J., *Guía de las iglesias de Caparroso. La belleza de la fe reflejada en el arte*, Caparroso, Ayuntamiento y Parroquia, 2006, p. 20 y *Basílica Virgen del Soto Caparroso (Navarra)*, Caparroso, Parroquia de Santa Fe, 2009, pp. 75 y 154-156.

[288] Cadenas y Vicent, V., *Caballeros de la Orden de Santiago. Siglo XVIII*, tomo IV, Madrid, Instituto Salazar y Castro (CSIC), Ediciones Hidalguía, 1979, pp. 129-130.

[289] García Barreno, P. R., *El Hospital General de Madrid CDXXV años de historia*. http://www.pedrogarciabarreno.es/4.%20Escritos%20varios/Sobre%20Hospitales/Hosp%20Gral%20Madrid/HistoriaHospGralMad.pdf.



Virgen del Soto de Caparroso
por Joaquín Ballester 1771.
(Foto Calcografía Nacional).

de Nuestra Señora»[290]. Las entradas en dinero por ventas de estampas aparecen de manera esporádica y no masiva en otros años como 1775, 1797, 1801 y 1804[291]. Como dato importante hay que reseñar que no aparecen nunca gastos de estampación, ni la plancha se recoge en los minuciosos inventarios de la basílica, ni en el de 1800, ni en el de 1818. Ello nos lleva a pensar que el promotor de la estampa se pudo quedar con la plancha y lo que hizo fue enviar ejemplares para su distribución en beneficio de la basílica. Es posible que dos impresos de conclusiones, que se inventarían en el santuario en 1800[292] y que no hemos localizado, tuviesen estampada la imagen del grabado de Joaquín Ballester.

El único ejemplar dieciochesco de Joaquín Ballester que se conoce, se conserva en la colección Antonio Correa[293]. Su huella mide 305r x 212r mm. Con posterioridad, la matriz se retocó por el grabador Marcos Vergara y se litografió en el establecimiento de Cumiá[294]. La inscripción que lucen todos los ejemplares es la misma del modelo original dieciochesco y reza así: «*NRA, SRA. DEL SOTO / A devoción de un bienhechor /Rezando una Salve ante esta Stª Imagen se ganan 320 días de Indulgencia concedidos por los Illmos / Señores Arzobispos de Zaragoza y Burgos y por los Illmos Señores Obispos de Pamplona / Tarazona, Orihuela y Albarracín*». El diseño es plenamente rococó. La Virgen vestida y enjoyada con delantal, manto y corona con ráfaga, se nos identifica con su original por la posición del Niño Jesús. La hornacina de medio punto con la consabida cortina se organiza con trozos de entablamento curvo, rocallas, palmas y ángeles que sostienen otras palmas, rematándose el conjunto por un par de jarrones con flores dispuestas asimétricamente y el Espíritu Santo en el centro sobre una nube.

Joaquín Ballester Ballester nació en Valencia en 1740 y falleció en Madrid en 1808. Fue alumno de la Academia de San Carlos, discípulo en dibujo de Ignacio Vergara y en grabado de Vicente Galcerán y Manuel Montfort. En 1766 se trasladó a Madrid, obteniendo el premio en el concurso de la Real Academia de San Fernando en una prueba de dibujo, de los «de repente», y un grabado. Se le propuso como Académico de Mérito, aunque se le nombró Supernumerario, por la falta de asistencia a las clases de dibujo lo que le hacía no avanzar lo suficiente. En 1772 se le concedió oficialmente el título de Supernumerario en grabado pero con la advertencia de que «*se le prevenga asista a los estudios y se aplique a perfeccionarse en el dibujo, pues de lo contrario no se le promoverá*». En 1773 logró el título de individuo de Mérito en la de San Carlos de Valencia y Director Honorario en su sección de grabado en 1778. Colaboró con Mariano Maella, autor de dibujos para grabar y participó en destacados proyectos editoriales de la segunda mitad del siglo XVIII, colaborando en el proyecto de la Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios. Es autor de varias estampas devocionales y tarjetas de visita[295].

290 Archivo Parroquial de Caparroso. Libro de Cuentas de la Basílica de Nuestra Señora del Soto 1760-1828, cuentas anuales dadas el día de San Marcos de 1771.

291 Archivo Parroquial de Caparroso. Libro de Cuentas de la Basílica de Nuestra Señora del Soto 1760-1828, cuentas dadas en 1775, 1797, 1801 y 1804.

292 Archivo Parroquial de Caparroso. Libro de Cuentas de la Basílica de Nuestra Señora del Soto 1760-1828. Inventario de 1800. El documento se protocolizó y lo publica Lizarraga, J. J., *Basílica Virgen del Soto Caparroso... op. cit.*, pp 179-182.

293 Real Academia de San Fernando. Calcografía Nacional. Colección Antonio Correa. AC 12946, caja 12.

294 Reproduce Arraiza, J., *Santa María en Navarra. Devoción, leyenda, historia*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1990, p. 92.

295 Barrena, C., Blas, J., Matilla, J. M., Romero De Tejada, L. y Villar, J. L., «Diccionario crítico de grabadores valencianos del siglo XVIII», *Fernando Selma. El grabado al servicio de la Cultura Ilustrada*, Madrid, Real Academia de San Fernando, Fundación «la Caixa», 1993, pp. 127-128.

Otras advocaciones

Conocemos otras advocaciones marianas a lo largo de la geografía foral que contaron con estampas durante el siglo XVIII. De algunas hemos podido localizar ejemplares y de otras tenemos noticias a través de diferentes fuentes textuales, generalmente a través de los libros de cuentas en donde quedaron registrados bien los gastos por estampaciones o los ingresos por su venta.

Entre las que conocemos por originales o reproducciones figuran las de Musquilda de Ochagavía, Zuberoa de Garde, Blanca de Jaurrieta, Pilar de Osquía y Rocamador de Estella. Entre las que tuvieron grandes tiradas de ejemplares en el siglo XVIII y quizás por su pequeño tamaño no se han conservado, hemos de mencionar las de Codés, Mendigaña de Azcona y Mendía de Arróniz.

Antes de hacer un repaso sobre ellas, bueno será que añadamos una breve nota sobre lo que ocurrió con las que se comercializaban de la Virgen de Nieva o **Soterraña**. La relación con el santuario segoviano de aquella advocación era para Navarra secular, pues en él se sepultó a la reina doña Blanca[296]. Pero será a partir de la tercera década del XVIII, cuando las maravillas obradas por intercesión de la Virgen de Soterraña o Nieva se divulgaron en Navarra por diversos medios, y propiciaron la llegada de varias de sus imágenes para implorar su especial protección contra rayos y centellas, tal y como era invocada desde tiempo atrás en otros muchos lugares[297]. Los Arcos, Valtierra, Falces, Puente la Reina, Peralta, Pamplona y otros pueblos la veneraron con especiales cultos, incluso cofradías y novenarios. Sus milagros fueron publicados por el Padre jesuita Juan de Villafañe[298] en España y por el dominico español Padre José Cabezas en México[299]. En esta última obra que recoge lo grueso de la tradición y todo lo referente al culto de su imagen en la península, leemos al glosar sus milagros y prodigios:

> *«Caer en pozos y ríos y echarles fuera el agua invocando a esta Señora; arruinarse los edificios y caer sobre la gente sin recibir lesión alguna; haberse defendido con la invocación de esta Soberana Reyna de Soterraña de Nieva de culebras disformes, pues tiene colgada una en su santo templo de tanta magnitud que cabe un hombre en sus entrañas; de caimanes, toros y bueyes y otros ponzoñosos animales... Liberarse de tempestades de mar y tierra, de la voracidad de los incendios... solo con la invocación de este Nombre Soberano o trayendo su medalla, esto es el pan de cada día... Ha sanado infinidad de cojos, mancos, sordos, endemoniados, enfermos de todo genero... Será muy raro el edificio nuevamente fabricado en España de cimborrio, torre o iglesia con especialidad en aquellos parajes o sitios en que suele haber tormentas en que no esté puesta la estampa o medalla de nuestra Señora de Nieva»*[300].

Al parecer, todo comenzó en la capital navarra, en 1732, con la explosión del molino de la pólvora y la incombustión de una estampa de la Soterraña. La parroquia de San Juan Bautista, sita en el templo catedralicio, recibió un precioso lienzo de la Virgen de Soterraña en aquel

296 Apraiz, A. «La Virgen de Nieva y su relación con Navarra», *Estudios Segovianos*, núm. 1 (1949), pp. 358-366.

297 Alarcón Román, C., «El poder de la imagen de Nieva reflejado en su leyenda...», *op. cit.*, pp. 103-114.

298 Villafañe, J., *Compendio historico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de cielos y tierra, María Santissima que se veneran en los mas celebres santuarios de Hespaña*, Salamanca, Imprenta de Eugenio García de Honorato, 1726, pp. 339-348.

299 Cabezas, J., *Historia prodigiosa de la admirable aparición y milagros portentosos de la imagen soberana de María Sansíssima Nuestra Señora de la Soterraña de Nieva, especialisima defensora de truenos, rayos, centellas y terremotos*, México, Imprenta del Nuevo Rezado de Doña María de Ribera, 1748.

300 *Ibid.*, pp. 47-49.

mismo año de 1733[301], donado por un anónimo devoto, adornándose con un rico marco dorado y su hermoso dosel que realizó José Pérez de Eulate. Los coristas de la parroquia pidieron al cabildo catedralicio que autorizase un repique de campanas para su recibimiento, aunque los canónigos no lo consintieron[302]. En Pamplona su cofradía radicada en el convento de Dominicos (1733)[303] no es considerada por Gregorio Silanes como cofradía propia de labradores[304], algo que parece evidente, no deja de ser significativo el culto que todos ellos le rindieron, como primeros interesados en evitar las catástrofes derivadas de las tormentas. Sus estampas se disputaban por doquier, pero la realización de las mismas era algo reservado al santuario de la citada advocación en Segovia. El derecho fue otorgado por Felipe V en 1733, en unos momentos en que la popularidad de la Soterraña estaba en alza. Según su contenido, al convento de Santa María de Nieva correspondía privativamente imprimir, fundir y vender estampas, justificándolo en que todos aquellos objetos debían estar tocados a la mano derecha de la imagen de la Virgen «*donde el poder de su precioso Hijo la tenía formada la figura o materia de un rayo, iban seguras de cualquier peligro*». Aquellas estampas que no estuviesen tocadas al original no poseían aquel poder contra rayos y centellas, por lo que se pensaba que eran un auténtico fraude para los devotos[305]. En general, los puntos de venta de las estampas eran los conventos de dominicos, los mismos que se quejaban de estampaciones ilegítimas en Segovia y otros lugares de la geografía peninsular. Se conocen las diversas notificaciones hechas a plateros e impresores para que en ningún caso reprodujesen las imágenes de la Soterraña, por no gozar de sus poderes al no haber sido tocadas a la mano derecha de la imagen[306]. En 1768 aún se produjo una advertencia a la ciudad de Córdoba en donde se estampaban.

En Puente la Reina, Pamplona y otros lugares de Navarra se conservan desde las sencillas estampas con la imagen de la Virgen sola, hasta otras más historiadas con parte del ciclo de su aparición y singulares milagros distribuidas en viñetas alrededor del motivo principal. Algunas incluso hemos visto iluminadas con acuarelas. De dos queremos dejar constancia por su múltiple mensaje con ocho viñetas de sucesos extraordinarios y maravillosos acaecidos en torno a la imagen, incluyendo naturalmente lo relativo a su hallazgo. Una que se suele fechar en 1772[307], ha sido publicada por Alarcón Román[308] con fecha de 1732. En ambos casos se atribuye al grabador Antonio Espinosa de los Monteros (1732-1812), algo que es imposible para 1732, habida cuenta su trayectoria vital, siendo lo más probable que su nombre se añadiese a la inscripción con motivo de haberse retallado la plancha en 1772, puesto que el grabado está dedicado al Papa dominico Benedicto XIII por el general de la orden dominicana fray Agustín Pipia y la coincidencia de ambos en el tiempo es apenas un año largo, que

301 Archivo Diocesano de Pamplona, caja 31*, núm. 94. Certificación de la imagen y su llegada a Pamplona.

302 Archivo Catedral de Pamplona. Libro III de Actas Capitulares, 1725-1755, fol. 121.

303 Núñez de Cepeda, M., *Los Antiguos Gremios y Cofradías de* Pamplona, Pamplona, Imprenta Diocesana, pp. 314-315. Resume los cultos que se le tributaban anualmente, aunque confunde el año de establecimiento de la cofradía, adelantando tres años su fundación.

304 Silanes Susaeta, G., *Cofradías y religiosidad popular en el Reino de Navarra durante el Antiguo Régimen*, Pamplona, Gráficas Pamplona, 2006, pp. 88-90.

305 Alarcón Román, C., «La iconografía religiosa...», *op. cit.*, p. 262.

306 Yurami, A. M., *Historia de la aparición de la taumaturga Ymagen de Nuestra Señora la Soterraña de Nieva*, *op. cit.*, pp. 221 y ss.

307 Biblioteca Nacional. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000183908.

308 Alarcón Román, C., «La iconografía religiosa...», *op. cit.*, pp. 247-278, lám. III-1.

va desde 1724 a 1725, que será cuando hay que fechar el grabado. El autor intelectual e incluso material podría ser un fraile artista que tras unas abreviaturas –*D O C ¿Deo Optimo consecrat?*– aparece en la inscripción de la estampa Fray Francisco de la Vega, Presentado[309]. Un homónimo suyo, también del convento de Nieva, encontramos en Pamplona años más tarde, en 1751, requerido por los dominicos de la capital navarra para la decoración de la capilla de San Vicente Ferrer[310].

Otra estampa del mismo tipo, pero con distinta ordenación de las escenas, en este caso iluminada y con la pérdida del nombre del grabador, se conserva en una colección particular. Si nos fijamos en su inscripción, se comprueba que fue dedicada a fray Alonso Pimentel consejero de la Inquisición, cargo que ocupó desde 1715 hasta su fallecimiento que había tenido lugar ya en 1731, cuando se nombró a otro dominico, fray Juan Aliaga para sustituirle[311]. La fecha de la estampa ha de corresponder por tanto a esa cronología, entre 1715 y 1731.

En ambos grabados, una de las viñetas representa de igual modo a un tullido sostenido por una mujer en el interior de un templo y ante el altar de la Virgen de Nieva, cuya imagen aparece bajo dosel. La inscripción en los dos casos reza así: «*Vuelbe sanº a un Navarro vecino de ella que vino arrastrando a visitar la Sª Imagen*».

Pese a la prohibición de abrir láminas con su imagen, en los Dominicos de Pamplona se conserva una plancha para realizar escapularios diversos de la Virgen del Rosario, en la que también hay un modelo para estampar pequeños grabados ovalados de la Virgen de Nieva.

Nuestra Señora de Musquilda de Ochagavía, como otras imágenes marianas navarras, también vio reavivado su culto en los últimos años del siglo XVII y comienzos de la siguiente centuria, en los mismos momentos en que se grabó su estampa en la capital de España. El retablo de su ermita contratado en 1673 con el escultor Pedro de los Ríos y primero en la merindad de Sangüesa con salomónicas[312], las pinturas de caballete un poco más tardías, son todo obras de filiación aragonesa. La plancha para abrir su imagen no sabemos que se haya conservado, en cambio sí diferentes estampaciones, algunas de ellas con la constancia de que fue retocada, como otras muchas navarras, por el platero José Iturralde. Sus dimensiones son 167 x 119 mm. / 224 x 175 mm. Compositivamente el protagonismo lo tiene la imagen mariana totalmente vestida con un gran delantal envolvente, toca, rostrillo y corona sostenida por ángeles y rematada por la Paloma del Espíritu Santo. Un par de candeleros con las velas encendidas y el consabido cortinaje recogido a ambos lados dan el ambiente para que el devoto se sintiese como si tuviese el original delante de sus ojos. Se agregan a los pies de la Virgen dos elementos que aún conserva, la media luna de plata y una peana de mediados del siglo XVII con sus gallones, basada en la original que aún se conserva. La inscripción reza: «*Verdadero Retrato de la milagrosa Imagen de Nª Sra de Musquilda / apparecida en el monte de su nombre de la Villa de Ochagavía / Retocª por J. Yturralde pp. Grego. Fossman y Medina sculpsit Mti 1707*».

309 No se ha de interpretar como un apellido, pues un Presentado, era un fraile que después de transcurridos los preceptivos años, en aquella época, de enseñanza laudable, era aprobado por el Capítulo Provincial para semejante título. El primero era el de Lector, el segundo el de Presentado y el tercero de Maestro en Sagrada Teología.

310 Salvador y Conde, J., «Historia de Santo Domingo de Pamplona. Códice inédito del P. Fausto Andía», *Príncipe de Viana*, núms. 148-149 (1977), p. 536.

311 Gómez-Rivero, R., «Consejeros de la Suprema de Felipe V», *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, núm. 4 (1995), pp. 148-149.

312 Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, *op. cit.*, p. 157.



Virgen de Musquilda en Ochagavía, por Gregorio Fosman y Medina, 1707.

El autor de la lámina, Gregorio Fosman, fue discípulo de Pedro Villafranca y disfrutó de una larga vida entre 1635 y 1713. Realizó las planchas de la *Vida, virtudes y milagros de San Julián*, obra de B. Alcázar, editada en 1692, siguiendo los dibujos preparados por Antonio Palomino. En el monasterio de las Descalzas Reales se conservan algunas obras suyas y entre su producción destacan los encargos de otros conventos madrileños y el auto de fe celebrado en la Plaza Mayor de Madrid en 1680. También son suyas varias portadas de libros[313] y para Navarra abrió también la plancha de estampación de la Virgen de Araceli de Corella en 1698.

Nuestra Señora de Zuberoa, venerada en su ermita de la localidad roncalesa de Garde, también contempló un alza en su devoción desde el último tercio del siglo XVII, cuando se construyeron sus retablos y se pintaron en gran parte por Vicente Berdusán. La estampa que conocemos se encuentra grabada en una de las conclusiones de tesis de tafetán amarillo y la reprodujo Javier Gárriz en su estudio sobre la localidad[314]. En torno a la década de los veinte y treinta del siglo XVIII, se hicieron grandes obras de reconstrucción del santuario (1724-1727) y se construyó un órgano (1729) por el maestro José Ripa. Quizás por esos años de renovados aires en las muestras de cariño hacia la Virgen de Zuberoa, haya que datar el grabado, sin perder de vista a notables hijos del pueblo como don Domingo Pérez de Atocha, arcediano de la Cámara de la catedral Pamplona, don Juan Bautista Beltrán de Gayarre, colegial de San Ildefonso de Alcalá, don Domingo de Atocha, caballero de Santiago y oficial en la Secretaría de Despacho Universal, o don Pascual Beltrán de Gayarre, arcediano de Pamplona. Las conclusiones en que figura la imagen pertenecen a don Domingo Beltrán de Gayarre[315], que en 1738 envió a la basílica[316]. La fecha coincide con el ejemplar conservado en la ermita, de cuyo texto latino se ocupó Rafael Gambra[317]. Don Domingo Beltrán de Gayarre y Recari (1699-1782) era sobrino del citado don Pascual Beltrán de Gayarre, nació en 1699. Su tío le costeó los estudios y llegó a ser canónigo de la catedral de Pamplona y enfermero y arcediano de la Tabla de la misma desde 1778[318]. Cuando fue nominado para esta última dignidad, las celebraciones en su localidad natal fueron múltiples, según se desprende de los gastos ocasionados con tal motivo[319].

El grabadito presenta una vistosísima peana barroca con angelotes y la imagen ataviada como si fuese la Virgen de Loreto, esbelta, con delantal y manto envolvente en disposición cónica. El pabellón con el cortinaje recogido completa el sencillo y elegante grabado que bien pudiera haber sido obra de uno de los grandes grabadores

313 Aterido Fernández, A., «El grabador madrileño Gregorio Fosman...», *op. cit.*, pp. 87-99.

314 Gárriz, J., *La Villa de Garde en el Valle del Roncal. Ensayo de una monografía parroquial*, Pamplona, Casa Editorial G. Huarte, 1923, p. 114.

315 Posiblemente se refiera al licenciado Domingo Beltrán de Gayarre, natural de Garde fue elegido canónigo el 25 de enero de 1743, cuando solo estaba ordenado de menores. En 1756 era oficial principal del obispado. El 19 de marzo de 1778 tomó posesión de la dignidad de enfermero y cuatro meses más tarde de la de arcediano de la cámara. Falleció el 21 de agosto de 1782. *Vid*. Goñi Gaztambide, J., «La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana* núms. 118-119 (1970), p. 6.

316 Gárriz, J., *La Villa de Garde en el Valle del Roncal...*, *op. cit.*.

317 Gambra, R., *Las Vírgenes emigrantes. El misterioso origen de unas imágenes roncalesas*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1977, pp. 17-18.

318 Ardanaz Iñarga, N., *La catedral de Pamplona en el siglo de las Luces. Arte, ceremonial y cultura*, Pamplona, Tesis doctoral sustentada en la Universidad de Navarra, 2011. *Vid*. http://hdl.handle.net/10171/20480, pp. 118-119.

319 Gárriz, J., *La Villa de Garde en el Valle del Roncal...*, *op. cit.*, p. 99.



Virgen de Zuberoa en una tesis de grados de 1738.

del momento en la Corte como fray Matías Irala. Su inscripción reza: «*Nª Sª DE ZUBEROA APARª EN LA VALLE DE RONCAL EN / EL TERº DE LA VILLA DE GARDE*».

De la **Virgen Blanca de Jaurrieta**, conocemos un rarísimo grabado realizado con una plancha con las esquinas recortadas y de tamaño mediano (271 x 186 mm. / 325 x 233 mm.). Representa a la Virgen vestida con una media luna a sus pies y en la hornacina de un retablo de un solo cuerpo articulado por columnas salomónicas vestidas de parras y racimos de uvas. Un decorativo frontal y unos candeleros de elegante diseño completan la composición. En la inscripción en la parte inferior se lee: «*V.º R.º DE LA MUY MILAGROSA IMAGEN DE / N.ª S.ª DE LA BLANCA / Aparecida segun la noticia antigua en la altura de su nombre, de la villa de Jaurrieta. Especialísima abogada contra la peste.- Por cada Ave Maria / ó salve que se rezare*



Virgen Blanca de Jaurrieta, fines del siglo XVIII.

ante esta santa Ymagen se ganan 40 dias de ind.s». Conocemos tan solo un ejemplar estampado en papel de una colección particular.

De la **Virgen del Pilar del Puerto de Osquía**, se ha conservado su plancha[320]. Mide 225 x 175 mm. y en su sencilla inscripción leemos: «*Nª Sª del Pilar / del Puerto de Osquía*». En la ermita hubo una cofradía ya desaparecida[321]. La estampa, seguramente obra de Juan de la Cruz, presenta a la Virgen con manto envolvente sobre peana con querubín y sendos ángeles ceroferarios arrodillados sobre sendos trozos de entablamento. La

320 Tuvimos la oportunidad de examinarla y medirla en la Casa Munárriz de Atondo.

321 Clavería Arangua, J., *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, vol. 1, Madrid, Gráfica Administrativa, 1942, pp. 159-162.



Virgen del Pilar del puerto de Osquía, por Juan de la Cruz, c. 1730.

imagen se rodea de un gran resplandor con nubes y en la zona superior vemos el típico dosel con los cortinajes recogidos que caen a los lados. En una bella cartela se lee: «*Nª Sª del Pilar / del Puerto de Osquía*». La advocación del Pilar debe estar relacionada con un milagro que la tradición sitúa en un tal Armolea, armero de Zaragoza, que viajando por los intrincados paisajes del Araquil se sintió enfermo y creyendo morir invocó a la Virgen del Pilar obteniendo la curación. Como consecuencia del portento, construyó la ermita, la dotó y consiguió en 1600 de Clemente VII una bula concediendo gracias e indulgencias. Por las fechas, es muy probable que se trate de Pedro de Armolea, documentado en la capital aragonesa como armero de la Diputación en la última década del siglo XVI[322] y en 1600[323].

De la **Virgen de Rocamador de Estella**, conocemos una xilografía sobre tafetán amarillo de una colección particular, muy bien estampada que presenta a la imagen medieval convertida en vestidera sobre una gran peana muy moldurada, sendos ángeles que sostienen la corona y la Paloma del Paráclito en la parte superior. No faltan los cortinajes, una gran orla con motivos vegetales y una larga inscripción en la que leemos: «*NUESTRA SERÑORA DE ROQUE-AMADOR / QUE SE VENERA EXTRA-MUROS DE LA CIUDAD DE ESTELLA / Cada vez que da el reloj rezando toda el Ave María se / ganan mil días de indulgencias concedidas por Leon X y / confirmadas por Paulo V. Siempre que se dice Ave María / 280 y diciendo hasta Fructis Ventris tui Jesús, se ganan / otros tantos: y Santa María & se ganan 40 días*». Nada nos dice el libro crónica del santuario de Rocamador sobre las estampas, pese a que es prolijo en inventarios de joyas y alhajas de la Virgen y sus donantes, así como de algunas fiestas y grandes obras en el santuario, como la reedificación de 1689 con las limosnas aportadas por don Francisco López de Dicastillo, beneficiado de San Pedro, o el traslado de la titular en 1702[324].

Por lo que respecta a advocaciones marianas que contaron con grabados reiteradamente estampados, hemos de citar los casos de Codés y Mendigaña. De la primera ya nos ocupamos al tratar de las grandes advocaciones marianas con trascendencia, incluso fuera de la Comunidad Foral.

De **Nuestra Señora de Mendigaña**, también tenemos abundantes noticias acerca de la distribución de sus estampas. La historia del nuevo santuario levantado a comienzos del siglo XVIII y magníficamente dotado es bien conocida[325], no así lo relativo a las estampas que entendemos serían sencillas y de pequeño tamaño. En la visita al recién inaugurado santuario, en 1718, se dieron cuentas en las que quedó reflejada una partida correspondiente a las estampas y licencias para pedir limosnas desde 1712, en general con los gastos por unas alforjas para el mismo fin[326]. En 1719, 1722, 1724 y

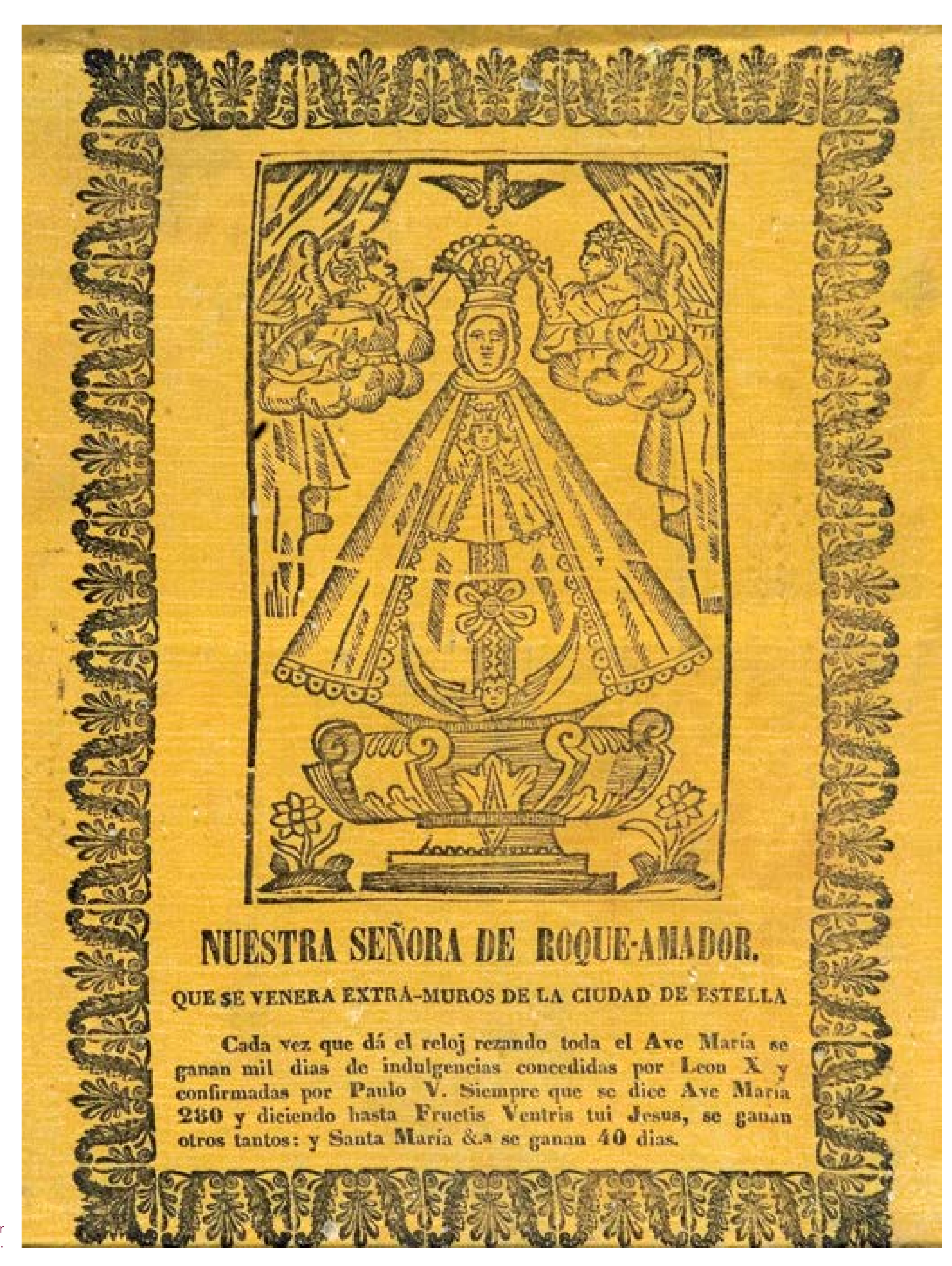
322 Navarro Bonilla, V., «La librería o «archivo alto» de la Diputación del Reino de Aragón (1593-1616). I: 1593-1605», *Archivo de Filología Aragonesa*, vol. 56 (2000), p. 54.

323 Pérez Gascón, J., *Alzar banderas contra su rey. La rebelión aragonesa de 1591 contra Felipe II*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, p. 224.

324 Archivo Capuchinos Extramuros de Pamplona. Libro de la Antiquísima basílica de Nuestra Señora de Rocamador extramuros de ella, con relación de su antigüedad, bienes y alhajas. 1707.

325 Albizu y Sáinz de Murieta, J., *Novena a la Santísima Virgen de Mendigaña precedida de una breve reseña histórica de su culto y basílica*, Estella, Imp. y Lib. de Eloy Hugalde, 1906; García Gainza, M. C. y otros: *Catálogo Monumental de Navarra II**. Merindad de Estella*, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 682-686; Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 389-390; Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, *op. cit.*, pp. 298-299, 312 y 317-319 y Urbina García, M. M., «La basílica de Mendigaña: el amor de un pueblo a Nuestra Señora de Mendigaña», *Historia magistra vital. Miscelánea de Estudios en Homenaje a Tarsicio de Azcona*, OFMCAP, Historiador, Pamplona, Hermanos Menores Capuchinos, 2011, pp. 247-275.

326 Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos Parroquiales, caja 937, núm. 2. Libro de Cuentas de la Basílica de Mendigaña 1792-1984, fol. 9.



Virgen del Rocamador de Estella, c. 1750.

1725 el gasto en estampas supuso 32 reales[327], anotándose que eran para la demanda. La cantidad varía en algunos años, como en 1735 y 1739 en que se gastó un poco menos, concretamente, 28 reales[328]. Las cuentas correspondientes a 1747-1750 registran 14, 15 y 14 reales por una resma de estampas y 21 reales por una resma y media de las mismas[329]. En 1754 se anotan en una partida el coste de las estampas de 1752-1754 junto a las licencias para pedir limosnas[330], al igual que en años posteriores. En 1792 se pagaron solo por las estampas dos pesos fuertes[331]. La primera vez que se menciona al estampador es en las cuentas dadas en 1816, correspondientes a los años 1805-1816 en que se anota: «*Iten 120 reales satisfechos en la imprenta de Gadea de Pamplona por media resma de estampas compradas para hacer la dicha demanda en los diez años referidos, a 12 reales en cada un año*»[332]. Es muy posible que el sencillo modelo correspondiese al que acompañaba a la novena editada por primera vez por don Juan Albizu en 1906 y que reproduce Arraiza en su estudio sobre Santa María en Navarra[333].



Virgen de Gracia de Cárcar, 1856.

Virgen de Gracia de Cárcar. Una tardía calcografía de Nuestra Señora de Gracia en su retablo ilustra la edición de la novena de la citada advocación, publicada en Tudela en 1856. Pese a lo tardío de su cronología, hemos incluido esta estampa en este estudio por algunas razones. En primer lugar porque constituye uno de los escasos que reproduce, aunque sumariamente el retablo rococó de la imagen, obra de Tomás Martínez (1757)[334]. En segundo lugar, hay que hacer notar que se trata de una rareza en la ilustración con la citada técnica de este tipo de impresos que desde el siglo XVIII en Navarra se acompañaron de litografías. Por último, hemos de anotar que no parece tratarse de un grabado anterior realizado para hacer escapularios, muy popularizados desde fines del siglo XVIII, ya que en este caso la imagen aparecería sola, sin el retablo. La ilustración se debió realizar ex profeso para la edición del novenario[335].

La novena citada vio la luz en la Imprenta Tudelana de la capital de la Ribera de Navarra gracias a la munificencia de Fortunato Fortún, natural de Cárcar y perteneciente a un conocido linaje de su historia. Las inscripciones que acompañan al grabado identifican a la titular y las imágenes de San Joaquín y Santa Ana de las calles del retablo, en el primer caso se añade: «*Venda en su ermta de la / villa de Carcar*». El autor también dejó su nombre en la parte inferior: «*S. Merino*».

327 Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos Parroquiales, caja 937, núm. 2. Libro de Cuentas de la Basílica de Mendigaña 1792-1984, fols. 19, 19v., 28 y 29.
328 *Ibid.*, fols. 33v. y 34.
329 *Ibid.*, fol. 59v.
330 *Ibid.*, fol. 67v.
331 *Ibid.*, fol. 101v.
332 *Ibid.*, fol. 128.
333 Arraiza, J., *Santa María en Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1990, p. 78.
334 Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, *op. cit.*, p. 415.
335 García, J. R., *Novena dedicada a Nuestra Señora de Gracia que se venera en la jurisdicción de la villa de Cárcar, provincia de Navarra*, Tudela, Imprenta Tudelana, 1856.



Ver.º Retr.º de la Milagrosa Imagen de S. Miguel de Excelsis, q̃ se venera en el monte Aralar de Navarra... Rezando un Padre ntro Ave María, y Gloria Patri del.te de su Imagen se ganan 2600 d.s d Indulg.a conced.s p.r var.s Illmos Prel.s

Santos

SAN FERMÍN

La imagen de San Fermín es sin duda una de las que más se identificaron fuera de estas tierras con Navarra y sobre todo con su capital, Pamplona. En la difusión de su imagen y su iconografía jugó un papel extraordinario en Madrid la Real Congregación de San Fermín de los navarros establecida en el convento de los mínimos y más tarde en el de los trinitarios, para acabar por tener sede propia en el Paseo del Prado[1]. Esta institución, que contó entre sus congregantes a los hacendados y prohombres del viejo reino establecidos en la villa y corte como los Goyeneche, Arizcun o los Iturralde, divulgó desde su sede privilegiada, en la villa y corte, la imagen del patrón San Fermín a través de las sucesivas esculturas que recibieron culto y de los grabados que mandó abrir su junta, bien como estampas sueltas o como ilustración de las constituciones que se distribuyeron no solo en España sino también en Indias.

No obstante, fue Pamplona, la ciudad que se distinguió a lo largo de todo este periodo por un celo sin precedentes por mantener y acrecentar el culto al santo, con la construcción de la capilla en la parroquia de San Lorenzo entre 1696 y 1717[2] como hecho más señalado y la celebración de grandes festejos cívicos y religiosos para conmemorar sus fiestas. En comparación con la casi inexistente iconografía medieval del santo en estas tierras, sus imágenes a partir de fines del siglo XVI se multiplican en numerosas parroquias, colocando sus esculturas y pinturas haciendo «pendant» con San Saturnino y más frecuentemente con San Francisco Javier, a raíz de la declaración del copatronato para todo el reino navarro en 1657.

La caracterización iconográfica de San Fermín es muy sencilla, un obispo con vestiduras episcopales, anillo, báculo y con la mitra y la capa pluvial de color rojo alusivo a su martirio. El rostro moreno no será exclusivo de su conocido busto relicario de su capilla, su imagen oficial, sino que se repetirá en numerosas esculturas repartidas por toda la geografía foral. Respecto a los tipos iconográficos, únicamente tenemos la imagen aislada como santo obispo y escasas representaciones del martirio.

Durante los siglos XVII y XVIII adquirió su apariencia actual, se barroquizó la imagen, en primer lugar fue forrada con láminas de plata en

1 Sagüés Azcona, P., *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros*, Madrid, Gráficas Canales, 1963, pp. 27, 63 y 109.

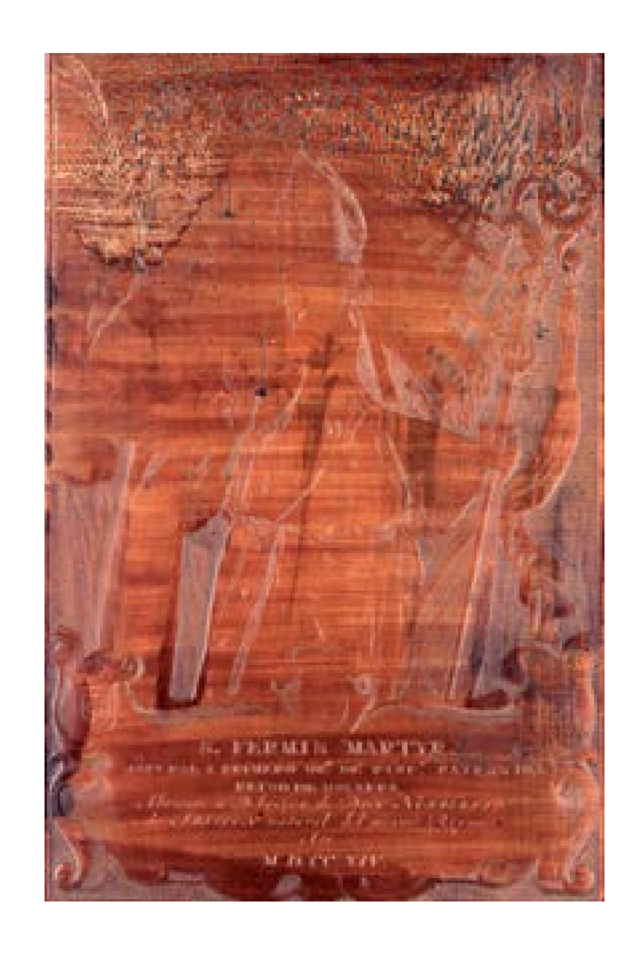
2 Molins Mugueta, J. L., *La capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana – Ayuntamiento de Pamplona, 1974.

San Miguel de Excelsis por Mateo González, tercer cuarto del siglo XVIII.

Plancha para estampar San Fermín por Bernard Picart, 1714.

1687, a imitación de las más importantes imágenes medievales y más tarde, se realzó con una riquísima peana de plata, ejecutada en 1736 por el platero de Pamplona Antonio Ripando, bajo el diseño de Carlos Casanova, grabador y futuro pintor de Cámara que por aquellas fechas estaba en Pamplona y se titulaba platero. Por fin, en 1787, se le añadieron los ángeles de bronce dorado al fuego[3], que aportaron al paso mayor colorismo, al contrastar los tonos de la plata, el oro y los rojos de sus atuendos episcopales enmarcando su tez morena.

En cuanto a las estampas que vamos a analizar a continuación, abiertas o vigiladas por el Ayuntamiento de Pamplona, hay que señalar cómo la institución las utilizó, particularmente las realizadas en tafetán, para los benefactores. Así se hizo con los que ofrecieron sus dádivas al santo, en diferentes momentos, como veremos en cada uno de los casos. De todo ello y de cómo salieron rumbo a Indias y otras ciudades españolas nos hemos ocupado en el texto introductorio.



El grabado de Bernard Picart

Una versión más libre del busto relicario de San Lorenzo y en clara actitud de gesto declamatorio típicamente barroco ofrece el grabado de Bernard Picart realizado en 1714, a costa de un ilustre baztanés avecindado en Madrid a comienzos del siglo XVIII, don Norberto de Arizcun, tío de don Miguel de Arizcun primer marqués de Iturbieta, fundador en Madrid de «*casa y compañía*» y, según Caro Baroja, persona no dada a grandes honras y vanidades[4], tuvo un recuerdo para la capital navarra al enviar una lámina de San Fermín realizada por Bernard Picart, uno de los mejores grabadores de la Europa de su tiempo. El Ayuntamiento de Pamplona acusó recibo del regalo el 22 de mayo de 1715 y en el libro correspondiente de Consultas se anotó que «*don Norberto de Arizcun, natural de este reyno, vecino de la villa de Madrid, ha enviado a la ciudad una lámina abierta en cobre el retrato del glorioso patrón San Fermín y ochocientas estampas tiradas en papel para que la ciudad las distribuía a su arbitrio y quede con la lámina original a fin de estampar los retratos con la referida lámina original, a fin de que cuando los impresores quisieran estampar los retratos sea con la referida lámina original*»[5]. En la misma sesión se acordó dar las gracias a Arizcun y guardar la plancha en el archivo, reiterando, de nuevo, a los impresores de la ciudad que siempre que fuesen a sacar un retrato de San Fermín no usaran otra

3 Molins Mugueta, J. L., «El culto a San Fermín», *Sanfermines. 204 horas de fiesta*, Pamplona, Larrión & Pimoulier, 1992, pp. 31-39.

4 Caro Baroja, J., *La hora navarra del XVIII*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1969, p. 266.

5 Archivo Municipal de Pamplona. Libro de Consultas 1711-1715, fol. 107 v., núm. 27.



San Fermín por Bernard Picart, 1714.



San Fermín por Fermín Galindo, fines del siglo XVII. (Foto Biblioteca Nacional).

lámina que la regalada por Arizcun. En el margen del acuerdo se lee «*Lámina de bronce del Glorioso San Fermín que se abrió en Olanda*». La plancha se conserva en el Archivo Municipal de Pamplona.

En su inscripción se lee: «*S. FERMIN MARTYR. / NATURAL Y PRIMERO OB.º DE PAMP.ª PATRON DEL / REYNO DE NAVARRA / Abriose a Deboción de DON NORBERTO / de ARIZCUN natural del mesmo Reyno / Ano / M.D.CC.XIV. / B. Picart invenit et del.*».

Bernard Picart fue un excelente grabador a buril, diseñador y miniaturista, nacido en la capital francesa en 1673 y fallecido en Ámsterdam en 1733. Aprendió el oficio con su padre Etienne y fue alumno del taller de Audran. Entre sus obras hay que destacar las *Figures de Modes et theatrales*, auténtica enciclopedia de modas (1696), así como de un repertorio de los personajes de la ópera italiana. Trabajó asimismo para el gran proyecto editorial *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* (1723). En 1711 se instaló en Ámsterdam, en donde se convirtió al protestantismo. Los que han estudiado su producción afirman que su obra es una síntesis del gusto francés y el espíritu holandés, siendo considerado como el grabador más notable de cuantos se dieron cita en los Países Bajos en el siglo XVIII[6].



San Fermín, por Juan de la Cruz, c. 1730. (Foto Archivo Municipal de Pamplona).

Dos grabados pamploneses

Sendos plateros pamploneses realizaron sencillas estampas del copatrono de Navarra: Fermín Galindo y Juan de la Cruz. De la primera se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional[7] y su autor está documentado como platero y como grabador de algunos escudos heráldicos y de la Virgen del Río de las Agustinas de San Pedro de la capital navarra. En la inscripción de su parte inferior se lee: «*San Fermín Martir, natural y primer obispo de Pamplona. Patrón de Navarra... la esculpió Fermín Galindo y la dedica a la Mui Noble y Leal Ciudad de Pamplona*».

De la segunda, guarda un ejemplar el Archivo Municipal de Pamplona. Está firmado en la parte inferior por el mencionado platero Juan de la Cruz, pero sin fecha. Es de sencillo diseño y representa el busto del santo, con un especial detenimiento en las ropas y singularmente en el capillo. Su inscripción reza: «*S. FER / MIN / SMR / Pamplona. J^{n} La Cruz f.*». La mancha mide 171 x 125 mm. y se deberá datar hacia 1730.

6 González de Zárate, J. M., *Renacimiento y Barroco. Imágenes para la historia.* Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos. Ephialte, 1992, p. 259.

7 Páez Ríos, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, p. 384.

La gran estampa de José Lamarca

Entre las diligencias judiciales que el grabador aragonés José Lamarca tuvo con el impresor de los *Anales de Navarra* que había ilustrado, salió a relucir una gran lámina de San Fermín que abrió por encargo del impresor Domech, a quien se la había solicitado la ciudad de Pamplona a través de su secretario. Para probarlo pidió la certificación oportuna de aquel encargo y su coste, ajustado en 640 reales el 10 de junio de 1756, así como las declaraciones de dos peritos que reconocieron la lámina antes de proceder a estampar con ella en papel de marca mayor y en raso fino lechoso, que no fueron otros que el pintor Pedro Antonio de Rada y Juan José de la Cruz[8]. Por la citada plancha solo le había pagado 10 pesos y le adeudaba otros 60, amén de otras cantidades por otras láminas que no enumera y otros 75 pesos que le debía por las láminas de los *Anales*.

El interés de esos documentos y su rareza en este tipo de obras, nos lleva a transcribirlos en su integridad. En la escritura suscrita por el artista con el librero Miguel Antonio Domech el 10 de junio de 1756[9], leemos:

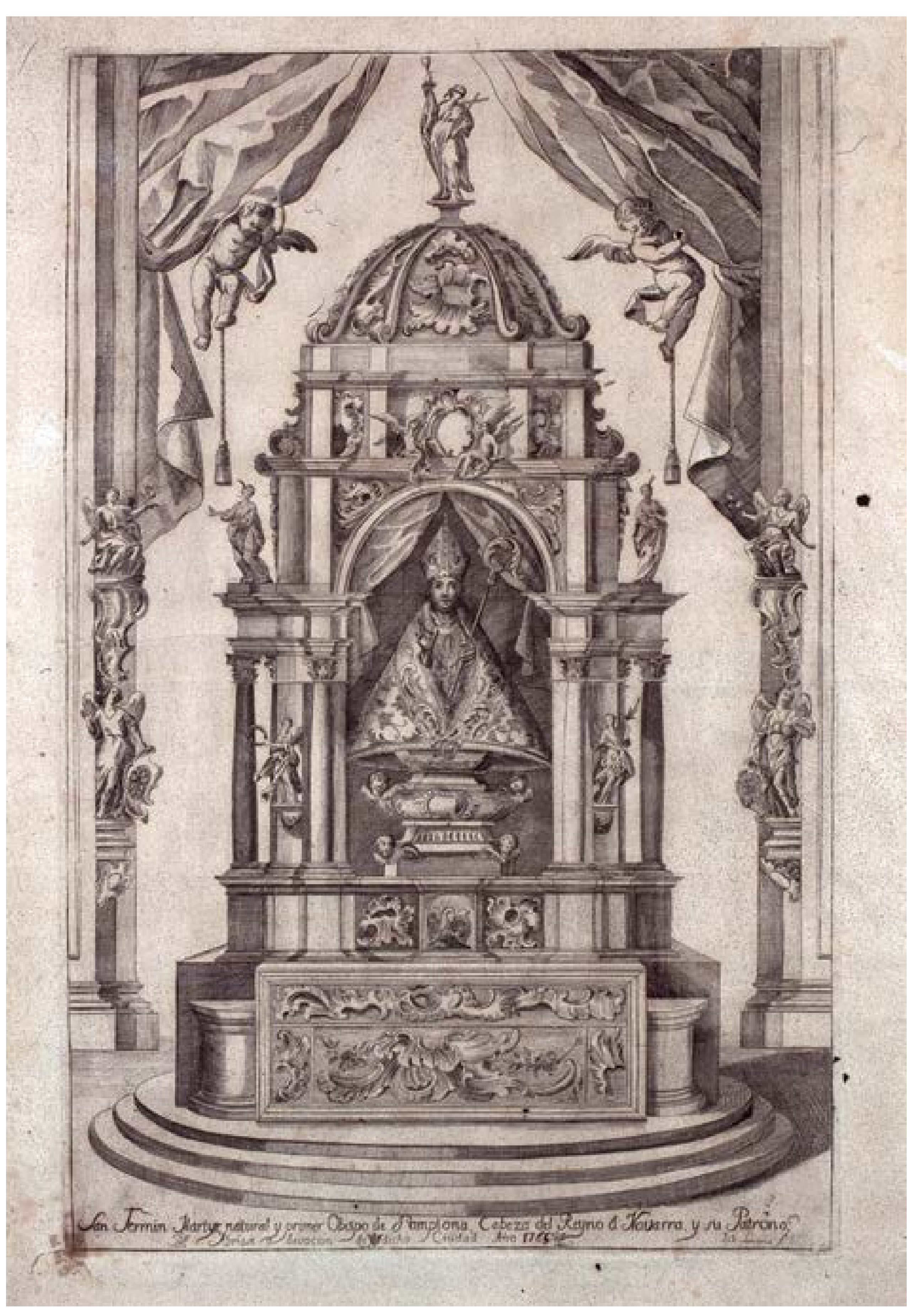
> *«Condiciones con las que se obliga don Miguel Domech a abrir una lámina del Patrono San Fermín para las estampas*
>
> *Primeramente que dicha lámina la abrirá y presentará a la Ciudad el día 20 de agosto deste año de 1756, arreglada en todo al dibujo que se le ha entregado, firmado del señor don Fernando Xavier Daoiz, regidor cabo del burgo de San Cernin, del orden de la misma Ciudad, a excepción de los dos escudos colaterales que no están arreglados al arte de armería, se encarga Domech de puntualizarlos a dicho arte.*
>
> *Que por dicha lámina, siendo de la aprobación de la Ciudad puntualizada a dicho dibujo y lo que va prevenido en la capítula precedente, se le hayan de pagar 640 reales, quedando para la Ciudad dicha lámina. Y para saber si está conforme, con la debida perfección del dibujo al tiempo de presentarse a la Ciudad deberá ser con una estampa tirada.*
>
> *Este ajuste le hizo el señor don Fernando Xavier Daoiz, en nombre y por acuerdo de la Ciudad con dicho Domech, quien dijo se obliga a su cumplimiento, Pamplona y junio, 10 de 1756, y lo firmaron. En fe de ello, yo el secretario*
>
> *Don Juan Fernando Xavier Daoiz, Miguel Antonio Domech. Ante mí Valentín Pérez de Urruelo»*

Poco después, el día 26 de agosto del mismo año, en el Regimiento de la ciudad, estando presentes los señores Daoiz, Velaz, Argaiz, Marilerena, Villanueva, Lareque, Riezu y Acha se daba cuenta de que:

> *«Respecto de que don Miguel Domech ha cumplido en abrir la lámina contenida en este papel, a satisfacción de la Ciudad y arreglado al dibujo que en él se refiere, como ha constado de las Relaciones hechas por Pedro Antonio de Rada y Juan de la Cruz, personas inteligentes, nuevamente se ha convenido y ajustado con el señor don Fernando Xavier Daoiz, comisionado de la Ciudad a tirar hasta 400 estampas con dicha lámina para el día miércoles primero, contado primero de septiembre, en papel de marca mayor de la misma Ciudad que ha presentado la muestra a la Ciudad, y si para dicho día no pudiere entregar el expresado número de las 400, entregará las que tenga hechas y el restante número lo hará para el día sábado, 4 de dicho mes de septiembre próximo, a razón de 40 reales sencillos el ciento, incluso el papel, estando todas ellas bien y perfectamente impresas, a satisfacción de la Ciudad. Y asimismo se obliga para el dicho día primero de septiembre a imprimir 40 de la misma lámina en raso liso blanco color de leche, o en su defecto pajizo, a 18 maravedís, cada una, supliendo el raso la ciudad, que han de ser veinte varas a respecto de media vara cada estampa, y a entregarlas bien y perfectamente ejecutadas a la Ciudad, siendo de cuenta de dicho Domech el poner el raso en las que saliesen defectuosas; obligándose debajo de juramento que prestó en manos de mí el secretario de que doy fe a no imprimir más número que el que va*

[8] Archivo General de Navarra. Tribunales Reales. Sentenciados Lorente. Fajo 1 de 1766, núm. 3, fols. 18 y ss.

[9] Archivo Municipal de Pamplona, Patronato de San Fermín, leg. 5.



San Fermín en su trono por José Lamarca, 1756.



San Fermín en su trono por José Lamarca, tras el retallado de la lámina original.

expresado para nadie y que concluida la impresión entregará a la Ciudad su lámina. Y para que conste se hizo esta obligación el día 26 de agosto de 1756 y la firmaron, y en fe de ello yo el secretario.

Don Fernando Xavier Daoiz, Miguel Antonio Domech. Ante mi Valentín Pérez de Urrelo».

Pasaron los años y con motivo del pleito al que hemos aludido entre Lamarca y el impresor Domech, se hizo necesario hacer una compulsa de la plancha o lámina el día 17 de septiembre de 1764, cuyo contenido es el siguiente:

«Fermín de Labari, procurador de José Lamarca, maestro grabador y pintor vecino desta ciudad, dice que para conservación de su derecho y efectos que haya lugar, tiene necesidad que Valentín Pérez de Urrelo, secretario del Regimiento desta ciudad, en cuyo poder para una escritura de ajuste de una lámina del Glorioso Patrono San Fermín grabada en bronce que se otorgó el año pasado de 1756 entre el dicho Regimiento y Miguel Domech, impresor vecino de esta ciudad, entregada el día primero de septiembre de dicho año y dada y aprobada por Juan de la Cruz, maestro platero de esta ciudad y Pedro de Rada, maestro pintor vecino de la misma, le dé a mi parte traslado fehaciente de dicha escritura puesta en pública y debida forma, para lo cual suplica a V. M. me proveer de compulsoria en la forma ordinaria para dicho efecto y pide justicia por Labari. Sebastián de Barricarte.

Auto

En Pamplona en Corte, el acuerdo de 17 de septiembre de 1764, leída esta petición de la dicha Corte, mandó despachar la compulsoria y se suplica y que en su virtud Valentín Pérez de Urrelo, secretario del Regimiento de esta ciudad dé la escritura que expresa dicha petición, saque y dé a la parte suplicante traslado fehaciente y puesta en forma para el efecto que la pide despachada por auto a mi presentes los señores alcaldes Ezteripa, Ascárate Micheo y Ozcariz, Blas de Sarralde escribano. Por traslado Blas de Sarralde, escribano».

Conocemos varias estampaciones realizadas con la citada plancha y entre el ejemplar del Archivo Municipal de Pamplona y otra estampación conservada en las Benedictinas de Lumbier –hoy en Alzuza– hay variantes sustanciales. Fundamentalmente, consisten en todo el cortinaje de la parte superior y del segundo orden de ángeles, sobre sus peanas que aparecen en primer caso y no en el segundo. Todo parece indicar que el ejemplar de Alzuza responde a una versión posterior, en la que se eliminaron detalles barrocos para adaptar la imagen a los gustos más clasicistas. La misma inscripción se ha hecho más breve en el segundo caso, ya que únicamente se escribe en una línea el título y patronazgo de San Fermín, sin que falte la firma de José Lamarca, lo que pudiera indicar que fue el mismo grabador el que retalló la plancha.

Entre las pinturas sobre lienzo más divulgadas en base al grabado, hemos de citar la gran

pintura del Archivo Municipal de Pamplona, obra de Pedro Antonio de Rada, firmada en 1756 y la versión neoclásica de la parroquia de Irañeta, firmado por Miguel Sanz Benito en 1849. Respecto a envíos de la gran estampa de Lamarca, tenemos noticias de la remisión de dos docenas indulgenciadas a don Felipe de Iriarte, que había donado la famosa mitra y báculo[10].

Por lo que respecta al autor, José Lamarca, era un artista zaragozano documentado entre 1756 y 1788 que obtuvo destacados encargos en Navarra, fundamentalmente las dos series grabadas a buril y aguafuerte, con sus correspondientes dibujos preparatorios, que corresponden a las dos ediciones –una de 1756 destruida y la otra de 1766– de los *Anales del Reino de Navarra* del Padre Moret, realizadas bajo los auspicios del Reino, en un contexto de autoafirmación de la personalidad de Navarra, frente a los intentos de la monarquía de los Borbones para recortar el régimen foral[11]. Para ello se trasladó con su familia a Pamplona, en donde se tituló como pintor, añadiendo en algunas ocasiones grabador y en otras dorador, tal y como se comprueba al examinar algunas de sus actividades en estas tierras navarras. Acabó muy mal con el impresor Domech, a cuenta de los retratos de los reyes de la primera edición malograda de los *Anales*, y otras obras que había trabajado para el citado impresor, entre las que figuraban un escudo de la ciudad de Pamplona y la ilustración de la obra de Quinto Curcio *De rebus gestis Alexandri Magni* (1759).

Para la segunda edición de los *Anales* (1766), sabemos que residió en Pamplona, al menos entre el mes de septiembre de 1764 y abril del año siguiente. En la primera fecha acabó en la cárcel por un vale del que era acreedor Miguel Antonio Domech contra sus bienes. Para ser liberado tuvo que recurrir a la intervención del impresor Pascual Ibáñez y a los fiadores Martín de Lizasoain y Fermín de Saldías. Sin duda, Ibáñez estaba apurado por la culminación del trabajo encomendado al grabador y tuvo que hacerse cargo de aquel contratiempo. En las diligencias procesales se afirma frecuentemente que Lamarca no tenía domicilio fijo «*pues tan pronto está en esta ciudad, como en Zaragoza y Madrid*»[12]. De sus memoriales y cuentas detalladas relacionadas con su trabajo para aquella edición, dimos cuenta en nuestro estudio monográfico sobre el tema[13]. En calidad de dorador y pintor hizo una declaración el 9 de octubre de 1765, requerido por la Obrería de la Parroquia de San Saturnino, dando por bien ejecutado el dorado y pintura realizados por el pintor Fermín Rico en la capilla de la Virgen del Camino[14].

De su abundante obra grabada en tierras aragonesas, con calidad artística muy diversa, se ha ocupado Luis Roy en su monografía[15], aportando el dato del intento de enviar a su hijo Mariano con una ayuda de la Real Sociedad Económica para realizar estudios artísticos en Madrid, precisando que había estado seis meses con Mariano Salvador Maella y éste lo había rechazado por su pobreza[16]. Acerca de sus estampas devocionales navarras, además de la de San Fermín, grabó asimismo una para la edición de la vida de San Veremundo de 1764[17] que se tiró como estampa suelta y otra para la Virgen de Ujué.

10 Molins Mugueta, J. L., «La mitra y báculo dieciochesco de San Fermín», *Diario de Navarra*, 7 de julio de 1894, pp. 9 y 10.

11 Fernández Gracia, R., *Reges Navarrae. Imagines et gesta. Dibujos y grabados para las ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, pp. 35 y ss.

12 Archivo General de Navarra. Tribunales Reales. Sentenciados Lorente. Fajo 1 de 1766, núm. 3, fol. 9.

13 Fernández Gracia, R., *Reges Navarrae...*, *op. cit.*, pp. 105-109.

14 Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales, Pamplona, Juan de Laurendi, 1765. Declaración de José Lamarca, artífice pintor y dorador, a instancia de la Obrería de San Saturnino.

15 Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos xviii y xix*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, pp. 360-364.

16 *Ibid.*, p. 362.

17 Soto Sandoval, M., *Vida de el Glorioso S. Veremundo, monge y Abad de Hirache*, Pamplona, Herederos de Martínez, 1764.

Un proyecto para una nueva lámina en 1789

Unas cartas cruzadas desde abril a junio de 1789, entre el secretario de la corporación municipal de Pamplona y su agente de la ciudad en Madrid don Joaquín Cidón, nos dan cuenta de los deseos por parte de la ciudad por tener una nueva imagen de su santo patrono, acorde con los tiempos, y la nueva estética académica, en paralelo con lo que otros santuarios hacían por el momento con el Puy de Estella o la basílica de Luquin, que encargaron unas nuevas planchas a los mejores grabadores de la villa y corte.

Son siete cartas y salvo dos que se fechan en Pamplona, las demás son del agente en Madrid contestando, proponiendo o dando cuenta de sus gestiones para la realización de la nueva lámina. La primera, fechada el 6 de abril, es un buen testimonio acerca del nuevo concepto y situación del arte del grabado en España, de lo anticuado que quedaba para la imagen de la ciudad de Pamplona seguir repartiendo las estampas de Lamarca, así como el deseo de las autoridades pamplonesas de no innovar en cuanto al contenido. Sus palabras textuales son así:

> «*Muy señor mío. La lámina que la ciudad tiene de la estampa de su Glorioso Patrón San Fermín es algo antigua y se halla un poco gastada, por lo que como en el grabado se ha adelantado tanto, y piden las estampas del santo con mucha frecuencia, desea tener una lámina buena, y me ordena prevenga a vuestra merced procure saber de alguno de los más aventajados en el arte, qué coste tendrá hecha con el último primor, en inteligencia de que en el grandor y figura se ha de arreglar a la estampa que incluyo, y en lo demás podrá usar el artífice de su habilidad, pero siempre con conocimiento de que la adjunta está diseñada del mismo modo que el Santo existe en su trono y altar, y por eso en esta parte no se debe variar la nueva, bajo cuyo supuesto se servirá vuestra merced saber su coste y avisármelo para que la ciudad pueda determinar en el particular con el debido conocimiento. Joaquín López, secretario*».

La contestación del agente Cidón desde Madrid lleva fecha de 16 de abril de 1789. Se da por enterado del encargo, así como de haber recibido la estampa antigua y de que las dimensiones de la nueva deberán corresponder con las de la que se le remite, variando «*tan solamente en aquellos adornos que sean compatibles, sin alterar el trono del santo ni la efigie*». Da cuenta de que buscará presupuesto y uno de los más aventajados profesores para que todo quede como «*obra correspondiente a la ciudad y al gusto del tiempo*».

Del 14 de mayo data otra carta del agente al Ayuntamiento de Pamplona. En ella da cuenta de haber tanteado el coste que podría tener la lámina, que se estima entre los 7.000 a 8.000 reales de vellón. No da el nombre del grabador, tan solo afirma que es uno de los mejores profesores y que aunque hay otros de la misma facultad en la capital de España que lo harían a menor coste «*se hará cosa fea, contra el decoro de la ciudad, pues cuantos facultativos han visto la estampa que V. M. me ha remitido la han graduado de una cosa defectuosísima y ridícula. Verdad es que el autor de ella no tenía mucha obligación para hacer una obra tan decente*». Los adjetivos utilizados están en consonancia con el modo de juzgar las obras barrocas por parte de los académicos y la disculpa que hacen a favor de Lamarca no deja de tener su razón. Cidón afirma que si están de acuerdo, se procederá rápidamente para interesar tanto al que la ha de dibujar como al que la ha de abrir, advirtiendo que como el santo está bajo una media naranja así se hará, algo que Lamarca obvió, añadiendo las pechinas con escenas de la vida de San Fermín y los genios que hay en las pilastras que sostienen los arcos torales, así como otros ángeles con las coronas de laurel alusivas al martirio del santo que también se omiten en la estampa vieja. Para todo ello se ofrece a dar las oportunas explicaciones a los artífices procurando agradar en todo a la ciudad.

Otra carta del mismo, fechada cuatro días más tarde, el 18 de mayo, da cuenta de que aquella misma tarde había citado en su casa a otro grabador, al que haría el encargo a menor coste,

advirtiendo que «*el dibujo que debe hacer el pintor no sube ni a la mitad*».

El día 1 de junio da más detalles y en cierto modo se corrige sobre lo apuntado en cuanto al precio en la anterior comunicación. Su contenido es el siguiente:

> «*Tocayo y amigo mío. Tengo dicho a vuestra merced el costo que tendrá la lámina de nuestro Patrón San Fermín, como yo la quiero. Después dije que costaría mucho menos, y no me ha contestado vuestra merced. Avisado ahora que según mi idea no bajará el costo de 6.500 reales de vellón, pero será lo que deba ser, pues se ha hecho ya un borrador de la idea que no dudo gustará, y que si se ha de abrir copiando la lámina que vuestra meced me ha remitido, no bajará de 3.000 reales. Y así, una vez que la Ciudad guste de que se abra otra, me parece que por la diferencia de 2.500 reales sería mejor hacer una cosa buena. En fin, la Ciudad se servirá determinar lo que sea de su mayor agrado, pues se hará lo que mande. Contésteme vuestra merced...*»

El secretario del Ayuntamiento contesta el 8 de junio de 1789 y pide un borrador de lo que se ha proyectado por 6.500 reales de vellón. En la carta de contestación de Cidón, conservada parcialmente y datada el 16 de julio de 1789[18], leemos: «*Por lo que toca al borrador de la lámina de San Fermín, creí haberlo enviado con Garcés, pero como no se me presentó a despedirse ni ha habido ocasión con quien enviarlo, porque no se maltrate, me estoy con él. He sabido que está para marchar el Señor Mutiloa y pienso enviarlo con ese caballero*». De ahí en adelante, no sabemos en qué paró el asunto, aunque todo parece indicar que no se llegó a hacer nada en Madrid.

Una plancha de 1798 de José Dordal, copiando la de Picart

No deja de llamar la atención que poco más tarde, en el año de 1798, casi a la vez que el Ayuntamiento de Pamplona intentaba que se abriese una nueva matriz, algo que parece no fructificó, desde otra iniciativa particular, se llegó a realizar, pero copiando el viejo modelo de comienzos del siglo XVIII.

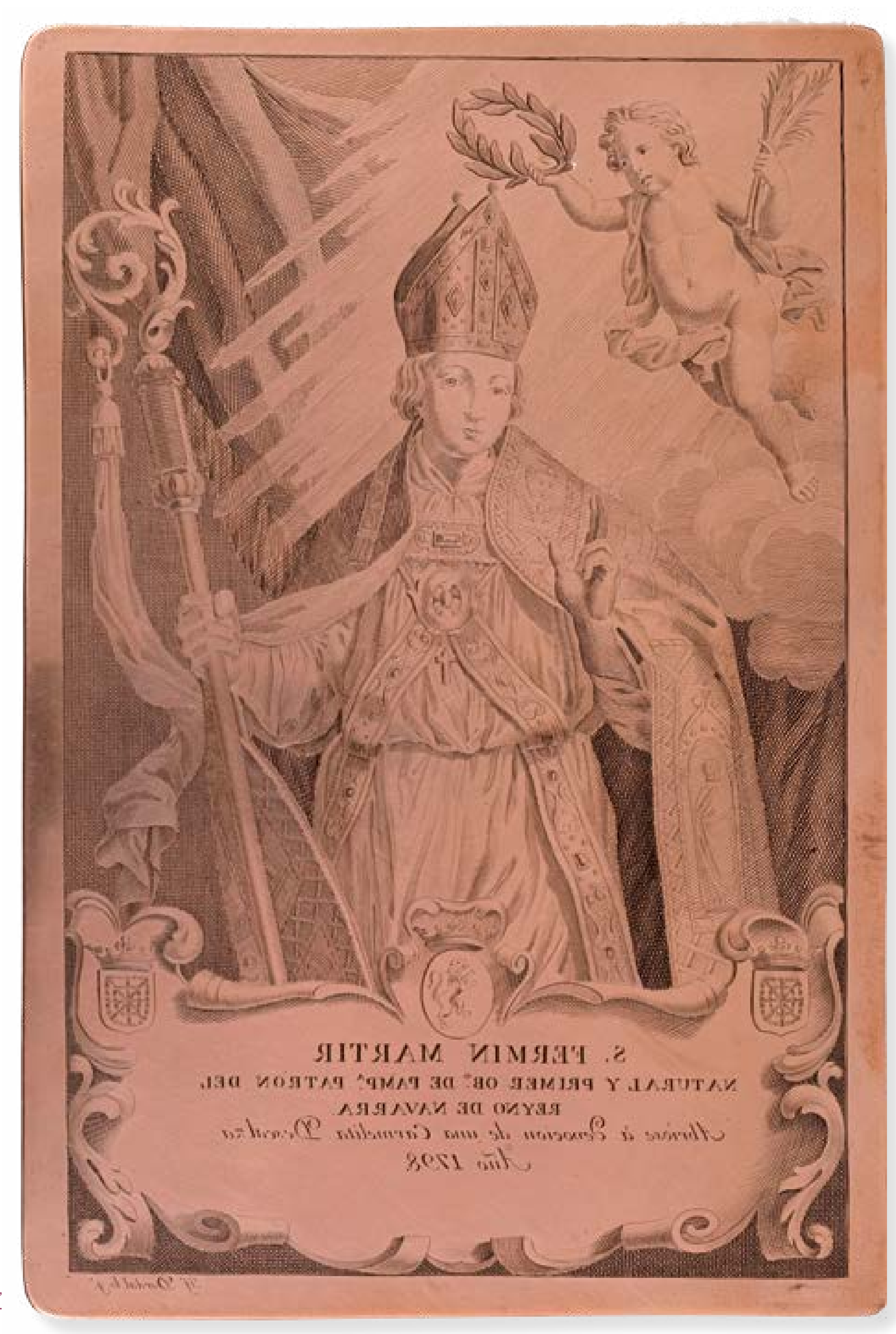
Se trata de una lámina similar en todo, hasta en sus dimensiones –con la excepción de que tiene más márgenes– a la que regaló don Norberto de Arizcun al Ayuntamiento de Pamplona en 1715 y que como hemos visto, había sido abierta por el prestigioso Bernard Picart. La plancha mide 232 x 155 mm. El hecho habla de la gran aceptación de la imagen creada a comienzos de aquel siglo y cómo su imagen se había convertido en la más popular de cuantas se hicieron del copatrón San Fermín.

La única novedad el texto de la cartela inferior en la que se lee: «*S. FERMIN MARTYR. / NATURAL Y PRIMERO OB.º DE PAMP.ª PATRON DEL / REYNO DE NAVARRA / Abriose a deboción de una Carmelita Descalza / Año 1798*». En el margen inferior firma: «*Jf Dordal lo gº*».

Se trata del único caso que conocemos en Navarra de haberse copiado una plancha en su integridad al tiempo de haberse hecho la original y cuando aún estaba en uso. Aquella se conserva, como vimos, en el Archivo Municipal y ésta en una colección particular. Los escasos datos de la religiosa carmelita que costeó la obra nos hace pensar que pudo ser una conventual de San José de Pamplona. Lo que queda fuera de toda duda es que el icono devocional había cuajado entre el pueblo y por eso mismo se decidió copiarlo.

Respecto al destino de la plancha, de la que no conocemos ejemplar en papel o tafetán alguno, tampoco sabemos nada. La devoción en la comunidad hacia el copatrono de navarra se remitía a los mismos tiempos de la fundación. Doña Beatriz de Beaumont, que intervino en la presencia de las hijas de Santa Teresa en la capital navarra, era muy conocida en Pamplona por haber mediado para la consecución de la reliquia

18 Archivo Municipal de Pamplona. Asuntos Eclesiásticos, leg. 45.



Plancha y estampa de San Fermín, por José Dordal, 1798.


S. FERMIN MARTIR
NATURAL Y PRIMER OB.ᵒ DE PAMP.ᴬ PATRON DEL
REYNO DE NAVARRA.
Abriose à devocion de una Carmelita Descalza
Año 1798.

del patrón San Fermín, en 1572[19]. La propia comunidad posee un relicario del santo realizado en filigrana de plata, amén de algún lienzo a modo de trampantojo, del busto de la parroquia de San Lorenzo. Respecto a la hipótesis de poner nombre a una religiosa en particular, el asunto es complicado. Podríamos conjeturar con sendas religiosas de nombre Fermina, que entonces vivían en el convento. La primera Fermina de la Santísima Trinidad (Berrueta Azor), falleció en 1806 a los 74 años de edad, era hija de Juan de Berrueta, que administró los bienes de las religiosas procurando su conservación y aumento en tiempos de dificultades y defendiendo las propiedades del mismo convento junto al escribano don Sebastián de Barricarte[20]. La Madre Fermina tuvo otra hermana en la comunidad, de nombre María Antonia de San José, que nació en 1738, profesó en 1758 y falleció también en 1806[21]. Es muy posible que dadas las relaciones de la familia con el convento, el mismo padre de la religiosa, a instancias de la misma, solicitase la matriz del grabado. La otra carmelita del convento pamplonés con el nombre en femenino del obispo pamplonés fue la Madre María Fermina de San José (Esain Arce) que profesó en 1726 y falleció en 1804. Tenía dos hermanos sacerdotes y dos religiosas, una en las Benedictinas de Lumbier y otra en las Recoletas de Pamplona[22].

No nos debe extrañar el que la plancha apenas fuese utilizada, pues al poco tiempo de abrirla las religiosas debieron de abandonar el convento y marchar a Logroño en los últimos años del siglo y además el antiguo complejo arquitectónico de la Plaza del Castillo fue derruido y las circunstancias no acompañaron en absoluto en los sucesivos lugares que ocupó la comunidad a lo largo del siglo xix.

Si la Carmelita anónima que ordenó realizar la plancha fue una religiosa del convento de Zaragoza, la opción de elegir al grabador José Dordal, establecido en la capital aragonesa, nos sería más fácil de entender, ya que hasta entonces aquel maestro no había trabajado para Navarra, en donde su actividad se data más tarde, en la ejecución de la plancha de la Virgen del Camino (1797) y del lienzo de San Francisco Javier bautizando, de la parroquia de Villafranca (1806).

A iniciativa de la Real Congregación de San Fermín de los Navarros

Como no podía ser menos, la Real Congregación de San Fermín de los Navarros establecida en la corte madrileña bajo la advocación de San Fermín, cuidó asimismo de la devoción del santo y su extensión mediante numerosos medios, entre ellos las estampas. Una versión un tanto libre de esta imagen antes de su barroquización con el forro de plata en 1687, nos la proporciona el grabado que ilustra las Constituciones de la Real Congregación de San Fermín de los navarros, obra de Juan Francisco Leonardo de 1684. En él vemos un busto relicario un poco más alargado que el modelo pamplonés y con el relicario dispuesto horizontalmente respecto a su eje, en vez de en sentido vertical. Además de servir de ilustración al libro, se debieron hacer tiradas aparte.

Las planchas para grabar que la Real Congregación de San Fermín de los Navarros ordenó abrir en Madrid en el siglo xviii a insignes artistas como Juan Bernabé Palomino, Manuel Espinosa o fray Matías de Irala[23], presentan

19 Arraiza, J., *San Fermín patrono*, Pamplona, Ayuntamiento, 1989, pp. 41-44 .

20 Archivo Carmelitas Descalzas de San José de Pamplona. a-x-1. Difuntas de este convento 1594-1806, Vida y Virtudes de la Madre María Fermina de la Santísima Trinidad.

21 Archivo Carmelitas Descalzas de San José de Pamplona. a-x-1. Difuntas de este convento 1594-1806, Vida y virtudes de la Madre María Antonia de San José.

22 Archivo Carmelitas Descalzas de San José de Pamplona. a-x-1. Difuntas de este convento 1594-1806, Vida y virtudes de la Madre María Fermina de San José.

23 Sagüés Azcona, P., *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros*, Madrid, Gráficas Canales, 1963, p. 91.



San Fermín de Juan Bernabé Palomino por dibujo de Matías de Irala, 1732. Prueba *avant la letre*.

al santo de cuerpo entero con sus consabidos atuendos episcopales. La estampa de Palomino (282 x 215 mm.), se realizó con diseño de fray Matías de Irala en 1732. Resulta de las más ricas en contenido iconográfico, por incorporar figuras de convertidos, tullidos e, incluso al fondo se da cabida a la escena de la invención del cuerpo del santo, de donde parten luces luminosas que atraen a diversos enfermos. A sus atributos episcopales se le añade, en este caso, el Crucifijo, como símbolo de la primera evangelización de las tierras navarras[24]. Juan Bernabé Palomino (1692-1777) fue grabador de Cámara desde 1737, profesor de la Real Academia de San Fernando y una de las más destacadas figuras en su especialidad del siglo XVIII. El autor de

24 Fernández Gracia, R., «San Fermín», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 402-403.

la composición, fray Matías de Irala (Madrid, 1680-1753) fue un destacado tratadista, dibujante, pintor y grabador y una de las personalidades más importantes de la primera mitad del siglo XVIII. Pertenecía a la Orden de San Francisco de Paula (Mínimos) y se formó en el claustro, copiando estampas extranjeras, alcanzando una corrección nada usual en el oficio. Realizó numerosas estampas devocionales –entre ellas otra más sencilla de San Fermín– y retratos, algunas portadas, temas científicos y emblemáticos. Fue autor de un *Método sucinto i compendioso de cinco simetrías apropiadas a las cinco órdenes de Arquitectura adornada con otras reglas útiles*, con el que proporcionó una auténtica enciclopedia y verdadera síntesis de numerosas cartillas y modelos que corrían por los talleres de grabado y pintura de la Corte madrileña.

SAN FRANCISCO JAVIER

Patrono y copatrono de Navarra

El fondo Schurhammer guarda un buen número de imágenes del santo en Navarra[25], tanto generalistas como las que ofrecen la singularidad de aparecer junto a San Fermín, como copatronos del Reino, por decisión pontificia de 1657.

Las imágenes de los copatronos de Navarra hay que contextualizarlas en pleno periodo de la Reforma Católica, cuando corrían renovados ideales de santidad y la Diputación del Reino de Navarra, en 1621, recibió como patrón a Javier, proponiendo que las Cortes, como institución que encarnaba al propio Reino, ratificara el patronato, algo que sucedió en 1624.

Los pleitos por los patronatos fueron frecuentes en la España del seiscientos, destacando lo sucedido con Santiago y Santa Teresa. En Navarra, los javieristas, muy influenciados por los jesuitas, estuvieron sustentados por las propias instituciones del Reino –Cortes y Diputación–, entre cuyos miembros había ex-alumnos de la Compañía, en tanto que los ferministas fueron apoyados por la ciudad de Pamplona y el cabildo de su catedral, junto a un clero bastante receloso con el poder e influencia que los hijos de San Ignacio estaban asumiendo.

Las diferencias entre ambos bandos se agudizaron a partir de 1643, cuando la Diputación hizo publicar un bando declarando que el único patrón del Reino era San Francisco Javier. Los esfuerzos de unos y otros eran de todo tipo para conseguir poderes acordes con sus deseos. En una relación de los adeptos a las posiciones del Reino y, por tanto, de San Francisco Javier, encontramos cuántos se sumaron, que eran: Tudela (deán, cabildo colegial, todas las parroquias y la cofradía de San Dionís), Viana (ciudad y cabildo eclesiástico), Cascante (ciudad y cabildo eclesiástico), Tafalla (ciudad y cabildo eclesiástico), Corella (ciudad y cabildo eclesiástico), Olite, que después de dar poder lo revocó, Puente la Reina (villa), Sangüesa (ciudad y cabildo eclesiástico), Aibar (ciudad y cabildo eclesiástico), Cáseda (localidad y cabildo eclesiástico), Villafranca (villa y cabildo eclesiástico), Valtierra (villa y cabildo eclesiástico), Arguedas (villa y cabildo eclesiástico), Zúñiga (localidad y cabildo eclesiástico), Cintruénigo (villa), Monteagudo (villa), Buñuel (villa), Ablitas (villa), Barillas (villa), Fontellas (villa), Fustiñana (villa), Cortes (villa), Rocaforte (villa), Murchante (lugar), Mendigorría (cabildo eclesiástico), San Martín de Unx (cabildo ecliesiástico). Entre las poblaciones neutrales, figuran Monreal, Estella, Lumbier, Aoiz, Espronceda, Santesteban, los monasterios de Irache, Marcilla y Leire y Aguilar. Los que habían apoderado a la ciudad de Pamplona eran la ciudad de Olite, revocando el que había dado anteriormente para el Reino, las villas de Miranda, Mendigorría, Artajona y Burlada, la colegiata de Roncesvalles, el monas-

25 Fernández Gracia, R., *El fondo iconográfico del P. Schurhammer, La memoria de Javier en imágenes*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006, pp. 135 y ss.

terio de Fitero que varió su primer apoyo a Javier y la catedral de Pamplona[26].

El pleito llegó a la Curia Romana y finalizó con un Breve Papal de 1657, por el que se declaraba a San Fermín y San Francisco Javier *aeque patroni principales* del Reino. Las celebraciones festivas de todo tipo, de carácter religioso y lúdico sustituyeron a los enfrentamientos con unas de las mayores fiestas que vivió Navarra en toda su historia.

Precisamente, en 1656, cuando aún no se había rubricado el copatronato sobre Navarra de San Francisco Javier junto a San Fermín, se data un interesantísimo grabado, fechado en Madrid, incluido en la documentación del pleito que el Reino sostuvo contra la ciudad de Pamplona, que se conserva en el Archivo General de la Postulación de la Compañía en Roma[27]. Está firmado, en la capital de España, por Matías Cristóbal, un grabador escasamente conocido que firma otra estampa de Santa Catalina en Sevilla[28]. La composición debe mucho a la estampa de Bolswert que reproduce una obra de Rubens. El santo de cuerpo entero con roquete, cruz orlada de palma y azucenas contempla, extático, un rompimiento de gloria en el que se dibuja el monograma de la Compañía, mientras se apoya y sostiene a la vez un elegante escudo de Navarra, enmarcado por rica cartela y timbrado por la corona real. A sus pies asoman un demonio y otra figura de animal que bien puede representar la herejía, mientras en la zona inferior de la izquierda encontramos a gentes de toda condición y raza, agrupadas y dispuestas a seguir sus enseñanzas. La iconografía del santo como único patrón resulta muy rara y tan solo años más tarde, en el relicario de Tudela aparecerá del mismo modo, aunque en una pequeña miniatura sobre cobre y en un retrato de busto alargado.

La estampa grabada a buril lleva en la zona superior la siguiente inscripción en letras capitales: «*S. FRANCISCVS XAVERIVS SOCIET. IESV, APOSTOLVS INDIARVM, / NUNTIVS APOSTOLICVS, ET REGNI NAVARRAE PATRONVS*». En la zona inferior, bajo el pedestal pétreo que sirve de base al santo, leemos junto a la firma del grabador: «*Una favet*



San Francisco Javier, como patrono único de Navarra por Matías Cristóbal, 1656.

26 Fernández Gracia, R., *San Francisco Javier Patrono de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 45-49.

27 Fernández Gracia, R., «San Francisco Javier patrono. Imágenes para el taumaturgo de ambos mundos», *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Goberno de Navarra-Fundación Caja de Ahorros de Navarra, 2006, p. 194.

28 Páez Ríos, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 258.



San Fermín y San Francisco Javier en la portada de las *Investigaciones históricas* del Padre Moret, por Cañizares, 1665.



San Fermín y San Francisco Javier en la portada de los *Anales de Navarra*, por Gregorio Fosman y Medina, 1684.

Fidei Patris manus altera Regno / Aequa fere est Patriae cura, Designa mea». La influencia de la estampa en la pintura es palpable en ejemplos como los grandes lienzos del santo bautizando, de las Agustinas Recoletas de Pamplona y de la parroquial de Santa Catalina de Cirauqui, en donde la figura del santo está literalmente copiada del modelo de la estampa grabada en Madrid en 1656.

Entre las obras que por su carácter de portada de libro alcanzaron una enorme difusión y sirvieron para modelo a escultores y pintores, hemos de citar dos estampas que acompañan a sendas obras del Padre Moret, cronista del reino y autor de sus famosos *Anales*. Este jesuita daba a la luz en 1665 sus *Investigaciones históricas de las antigüedades del Reyno de Navarra*, en las que se incluye una preciosa estampa de los dos copatronos navarros, San Fermín y San Francisco Javier sosteniendo las armas del reino, enmarcadas en una lujosa cartela. Javier viste sotana jesuítica con largo sobrepelliz y estola y sostiene con su mano izquierda una cruz con la vara de azucenas. En la parte inferior de la composición aparece una escena emblemática, consistente en unos buscadores de perlas en el amanecer bajo el lema: *Ima labor quaerit, lux aurea clausa recludit* (El trabajo indaga lo profundo, la luz descubre tesoros encerrados). La significación emblemática de la escena se relaciona con el estudio y el esfuerzo según vemos, entre otros ejemplos coetáneos, como una de la empresas de Francisco Núñez de Cepeda[29] y otra composición emblemática de Josep Romaguera[30]. En el mismo grabado encontramos sendas inscripciones latinas, la primera con el texto *Dii Patrii Servate Domum, Servate Nepotes* (Dioses lares: guardad la casa y a los moradores) y la segunda, en torno a las cadenas, que reza: *Ex Hostibus Et in Hostes* (De los enemigos y contra los enemigos). El autor de la composición fue, en este caso Pedro Obrel, un pintor flamenco avecindado en San Sebastián entre 1669 y 1671, año este último en que falleció en Pamplona, tras haber dejado obras señeras en Oñate y Salvatierra[31]. El grabador de la composición dibujada y pintada por el flamenco fue un maestro vallisoletano, de apellido Cañizares.

En la primera edición de los *Anales*, de 1684 también aparecen ambos santos en la misma disposición e iconografía, siendo el autor de la composición, un artista residente en Madrid, Gregorio Fosman y Medina, grabador flamenco, fallecido en la capital de España en 1713. Ambas estampas de las obras del Padre Moret están en dependencia directa de otras que se grabaron unos cincuenta años antes por Juan de Courbes y que sirvieron de portadas a importantes libros[32].

La portada de esta obra fundamental para la historiografía navarra, se ilustró debidamente, dada la importancia que los frontispicios adquirieron en el libro español del siglo XVII. Se trataba, como en otros ejemplos estudiados por Matilla, de colocar como portada del libro una imagen repleta de símbolos, con el objeto de obligar al espectador-lector a agudizar su ingenio y esfuerzo interpretativo, con el objeto de fijar la atención en la captación de un mensaje didáctico que presentaba el amplio contenido del libro. La estampa serviría de modelo para obras pictóricas, en ocasiones, lejos de la península hispánica, como ocurrió con el lienzo firmado por el pintor novohispano Juan Correa, conservado en la Real Congregación de San Fermín de los Navarros de Madrid.

El grabador que realizó la portada para el libro del Padre Moret fue Gregorio Fosman y

[29] Bernat Vistarini, A. y Cull, T. C., *Enciclopedia Akal de Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, pp. 680-681, núm. 1401.

[30] *Ibid*., p. 143, núm. 253.

[31] Echeverría Goñi, P., González de Zárate, J. M. y Vélez Chaurri, J., «Un pintor flamenco del siglo XVII en el País Vasco. Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate», *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*» (1988), p. 317.

[32] Matilla, J. M., *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Vitoria, Ephialte, 1991, pp. 81-83.

Medina, que se estableció de forma permanente en Madrid, en donde contrajo matrimonio y tuvo al menos un hijo que también practicó el grabado. Realizó las planchas de la *Vida, virtudes y milagros de San Julián*, obra de B. Alcázar, editada en 1692, siguiendo los dibujos preparados por Antonio Palomino. En el monasterio de las Descalzas Reales se conservan algunas obras suyas y entre su producción destacan los encargos de otros conventos madrileños y el auto de fe celebrado en la Plaza Mayor de Madrid en 1680.

Buena muestra de la difusión de las portadas de los libros de Moret, son algunos lienzos que copian su contenido y forma. Así la portada de los *Anales* fue recreada por el pintor novohispano Juan Correa en un lienzo que se conserva en la Real Congregación de San Fermín de los Navarros de Madrid, con una modificación, consistente en pintar sobre el escudo de Navarra y colocar en su lugar un ostensorio eucarístico. El cuadro convenientemente restaurado muestra claramente las cadenas del blasón del reino navarro, bajo los rayos de la custodia, con lo que la copia del grabado resulta, si cabe, aún más evidente.

En los mismísimos *Anales de Navarra* del Padre Moret, la historia del Reino (1684), figuran ambos santos, en un grabado, que dio lugar a versiones pictóricas en España e Indias, como los lienzos de las Agustinas Recoletas de León o la pintura del artista novohispano Juan Correa, de la Real Congregación de San Fermín de los Navarros de Madrid. Sin embargo, la consecuencia iconográfica más importante del Breve de Alejandro VII sería la presencia de ambos santos haciendo *pendant* en una gran parte de los retablos mayores navarros, construidos a partir de la segunda mitad del siglo XVII[33].

Asociación de San Francisco Javier y San Ignacio con las casas de Javier y Loyola

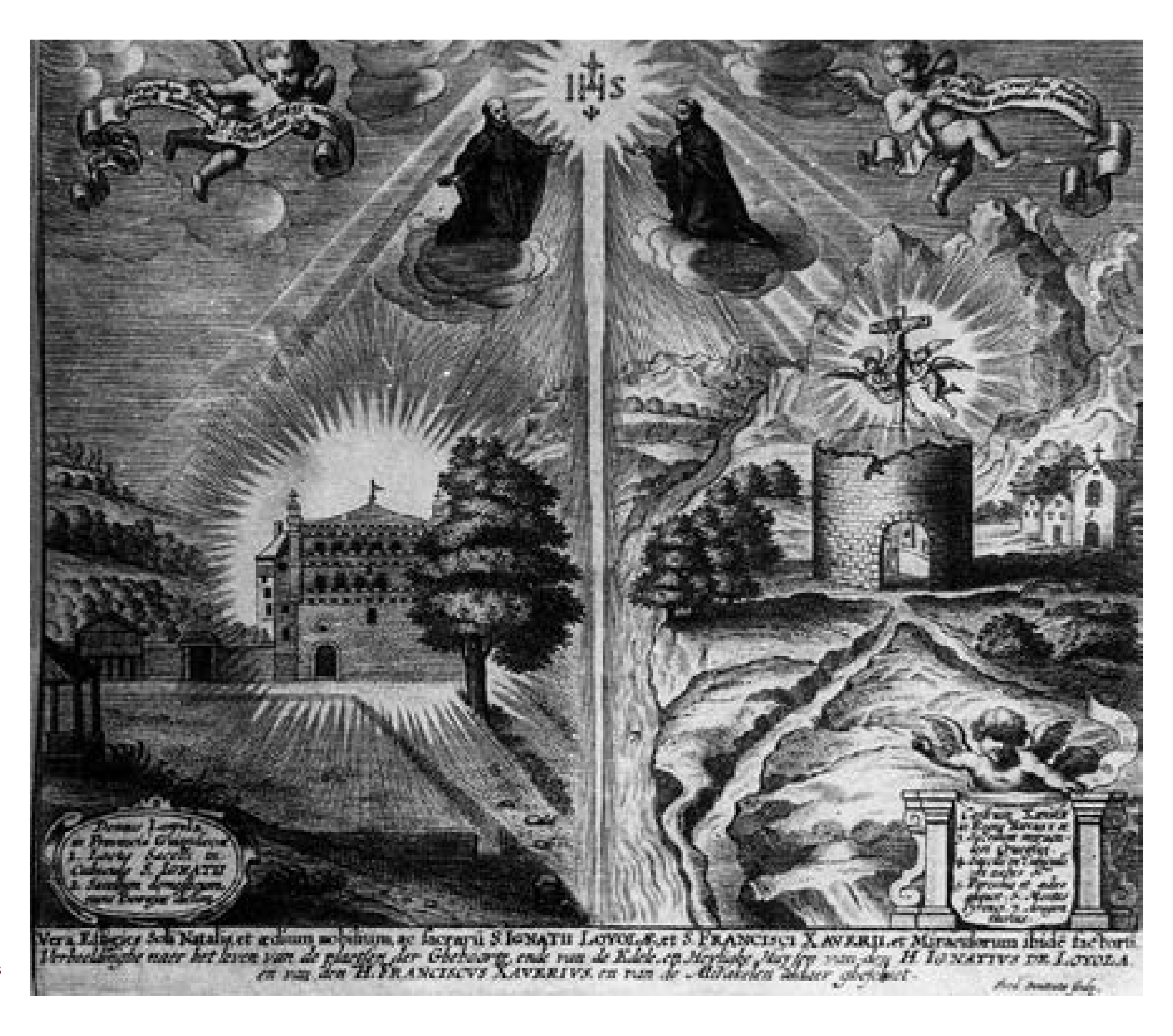
Aunque no se trata de estampa devocional propiamente dicha, hemos querido dar cuenta aquí de algunas imágenes en papel del copatrono de Navarra filiado a su casa nativa, que tuvieron amplio eco para su figura y Navarra en el panorama europeo del momento. De ellas hemos dado ya cuenta en otra ocasión[34]. Una estampa conservada en la Biblioteca Real de Bruselas está firmada por Friederik Bouttats, seguramente el Joven, fallecido en 1676, considerado como uno de los más destacados en su oficio y autor de numerosos retratos e ilustraciones para diferentes publicaciones.

La composición se divide en sendas partes, a izquierda y derecha, con los dos famosos jesuitas en la parte superior adorando en nombre de Jesús –auténtico emblema de la Compañía– envuelto en un luminoso sol. Por debajo, encontramos la casa natal de San Ignacio en forma de la famosa casa torre de piedra y ladrillo y a la derecha lo que quiere ser un castillo imaginado, que consiste en un torreón de piedra derribado en su zona superior, sobre el que emerge el Cristo milagroso portado por ángeles y un poco más allá, la abadía de Javier, en forma de pequeña iglesia. Dentro del torreón se sitúan sendas estancias, ambas con contenido maravillosista, muy en sintonía con la cultura y la religiosidad seiscentista.

La primera de ellas es la capilla del milagroso Cristo, que según la tradición, había sudado sangre en diversas circunstancias relacionadas con la vida del santo misionero. Se trataba de un lugar de referencia del castillo, en donde se veneraba la imagen gótica del Santo Cristo, del siglo XV, que cobró nuevo protagonismo a partir

33 Fernández Gracia, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2004, pp. 21 y ss. y 211 y ss.

34 Id., «La imagen del castillo de Javier asociada al santo», *Diario de Navarra*, 10 de marzo de 2015, p. 71.



Loyola y Javier por Friederik Bouttats († 1676).

de que se difundiera cómo había sudado sangre al morir Javier y en otras ocasiones, con motivo de sus hazañas apostólicas.

La otra estancia que se quiere evocar dentro del torreón es la denominada santa capilla, que no es otra que la habitación en la que se suponía había nacido el santo, en donde se construyó una capilla, uniendo dos plantas del palacio nuevo, que pasaría a denominarse muy pronto como la *santa capilla*, y más tarde *santísima capilla* y *basílica*. En una sociedad cautivada por los fenómenos maravillosos y ante un santo que hacía prodigios sin igual, las gentes, de toda condición, fueron llegando a aquel emblemático lugar para solicitar y agradecer todo tipo de favores.

La transformación del palacio nuevo en capilla se debió realizar en torno a 1619-1620. Sin embargo, sería en la segunda mitad del siglo XVII, cuando se dotó de cúpula y, sobre todo, de una serie de lienzos flamencos con los milagros más significativos del santo, obra de Godefrido de Maes.

Los peregrinos que llegaban hasta Javier para visitar y venerar el lugar en donde había nacido el apóstol de las Indias, fue creciendo con el paso del tiempo. En una obra anónima impresa en 1699, dedicada al elector de Baviera, se da cuenta del caso singular de un indio de Goa, convertido por el propio santo, que llegó hasta Javier para venerar el lugar preciso de su nacimiento. La llegada de peregrinos hizo que, en 1731, don Antonio de Idiáquez, conde de Javier, obtuviese permiso para invertir una respetable cantidad para construir una hospedería, con planos del tracista y arquitecto capuchino fray Luis de Tafalla.

Otra estampa con el santo y la visión de las cruces y el castillo

En el fondo iconográfico recogido por el gran biógrafo de Javier, el Padre Schurhammer, se conserva una fotografía de un grabado a buril abierto, a fines del siglo XVII, por Karl Gustave Amling (Nuremberg, 1651-1702) que perfeccionó su arte en París, por dibujo del pintor Johann Andreas Wolf (Munich, 1652-1716).

El protagonismo lo tiene el santo adorando el nombre de Jesús en una aureola solar, con hábito de peregrino, el corazón llameante, la cruz del misionero en una mano y la concha de bautizar en la otra. Los ángeles le coronan y sostienen el bordón, mientras un infiel arrodillado se dispone a ser bautizado, sin que falte una filacteria que nos habla de las miles y miles de leguas que caminó el santo en sus afanes apostólicos. A los pies del santo aparece un busto destrozado de una deidad de los gentiles, para insistir en la verdadera doctrina predicada por Javier y su triunfo. Del sol aludido con el anagrama de Cristo parten numerosas cruces que hacen referencia a las penalidades que iba a pasar en sus tareas en las misiones, y no es privativa de San Francisco Javier, como ha hecho notar en su estudio iconográfico del santo navarro Gabriela Torres Olleta. En el caso de Javier, la escena habría transcurrido en el hospital de Venecia en un acto heroico con un pobre enfermo, cuando Javier tuvo que vencerse a sí mismo. Fue entonces cuando el Señor le mostró un sinnúmero de cruces como muestra de los trabajos que había de padecer en las Indias, ante lo que Javier exclamó: «*Más, más, más Señor*». A partir de aquel pasaje, las cruces aparecerán junto a Javier en diversos tipos iconográficos.

Frente a la figura del santo jesuita, aparece un gran torreón desmochado con la figura del Cristo milagroso transportado por ángeles que parecen llevar y traer la imagen del Crucifijo. En el interior de la construcción se numeran dos estancias correspondientes a la santa capilla y al oratorio del Santo Cristo.



San Francisco Javier en la visión de las cruces y el castillo navarro por Karl Gustave Amling, segunda mitad del siglo XVII.

La inscripción de la parte inferior da buena cuenta del fin de la estampa, al resaltar al santo como apóstol de las Indias y el milagro obrado por el Cristo de Javier, al que se representa en gran aureola milagrosa de luz. Sobre la santa capilla ya hemos tratado en el anterior ejemplo. Sobre la del Cristo, hemos de recordar que el relato legendario sobre todo lo ocurrido con la imagen venerada y el santo jesuita ya se recoge en 1586 en una relación en donde se lee: «*Tiénese por cosa muy verdadera que le vieron sudar todos los viernes del año que murió el P. Francisco Javier: y comenzó a hacer este milagro un viernes a las nueve de la noche: y de personas muy principales y verdaderas se sabe esto*». Numerosos testimonios insistieron en lo mismo a lo largo del siglo XVII. Así Trigaultius, autor de la *Vita Gasparis Barzaei* (Amberes, 1610) afirma que en su visita al Castillo de Javier en 1606 oyó referir la tradición del sudor de sangre a criados dignos de fe y al heredero de Javier y después de estudiarla críticamente y expurgarla

halló «*que era una tradición de familia propagada a la posteridad no con tanto intervalo de tiempo que pueda ser oscura*».

Otras fuentes más próximas a la realización del grabado insisten en lo mismo. Así, sabemos que don Joaquín de Huesa y Agüero, infanzón de Sos ordenó en su testamento en 1671 la fundación de una casa jesuita en aquella localidad aragonesa «*en obsequio y culto del glorioso Apóstol de las Indias San Francisco Xavier por ser vecino y natural de aquella tierra y venerarse en el Castillo llamado de Xavier distante una legua corta de dicha villa de Sos así la pila donde el Santo fue bautizado como una efigie de un Crucifixo que según tradición antigua sudaba siempre que el Santo padecía grandes trabajos en la India Oriental y demás Reynos del Xapón donde fue su apostolado y en el año en que dicho santo apóstol murió sudó asimismo sangre todos los viernes de aquel*». El padre fray Raimundo Lumbier, dominico natural de Sangüesa, en una de sus obras, publicada en Zaragoza en 1678, se reafirmaba en los mismos datos.

No fueron estas estampas calcográficas las únicas que mostraban el castillo con el Santo Cristo y la abadía. Un pequeño grabado firmado por J. Lenoir, más popular que los anteriores y sin la figura del santo, muestra el torreón con el Cristo transportado por los ángeles con el fondo de los Pirineos.

LAS LETRAS Y LOS BURILES EN LA CONFIGURACIÓN DEFINITIVA DE LA LEYENDA DE SAN MIGUEL DE EXCELSIS

A lo largo de los siglos del Barroco parece haber cuajado definitivamente la leyenda de San Miguel de Aralar y su aparición al parricida Teodosio de Goñi. A ello colaboraron de un lado algunos textos impresos y también, de otro, la difusión del ciclo de la historia en estampas de mayor o menor envergadura.

Julio Caro Baroja[35] y Jimeno Jurío[36] han estudiado la génesis de la leyenda y su difusión, señalando las versiones que de ella se conocen, desde la difundida por el médico de Viana e historiador Diego Ramírez Dávalos de la Piscina, en su *Chrónica de los Reyes de Navarra*, en el segundo tercio del siglo XVI, hasta la versión granada del tema que apareció en el libro del Padre Burgui, que es quien habría dado carta de naturaleza a don Teodosio de Goñi y sus gestas legendarias. Sin embargo, como recuerda Arigita[37], hay que hacer notar que gran parte de los elementos del relato, con algunas variantes figuraba ya impreso desde fines del siglo XVII, como lo prueba el libro hagiográfico de San Saturnino y San Fermín de José Joaquín Berdún y Guenduláin, en el que se recoge la leyenda, entre las páginas 506 y 529 correspondientes al capítulo décimo del libro segundo[38]. Otra fuente, en este caso no impresa, pero sí fundamental para el conocimiento del santuario y del fenómeno Aralar que conoció el Padre Burgui, también se hace eco de toda la leyenda en sus primeros capítulos. Nos referimos al manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional obra de Francisco García de Palacios, confesor y familiar del obispo de Pamplona don Pedro Aguado, obispo de Pamplona entre 1713 y 1716. Ambos pertenecían a los Clérigos Menores, cuyo copatrón era San Miguel desde 1711. Diversos documentos nos informan que «*se aplicó con el mayor celo a investigar las noticias tocantes al famoso santuario de San Miguel de Aralar, recogiendo papeles, examinando archivos...*» e incluso ordenó recoger testimonios en Goñi con las personas más ancianas del lugar

35 Caro Baroja, J., «El culto y la leyenda. San Miguel de Excelsis», *Príncipe de Viana*, núm. 206 (1995), Ejemplar dedicado a: Homenaje a Julio Caro Baroja, pp. 1079-1086.

36 Jimeno Jurío, J. M., *San Miguel de Aralar*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1977, pp. 21-25.

37 Arigita y Lasa, M., *San Miguel de Excelsis*, Pamplona, Imprenta y Librería de Lizaso Hermanos, 1904, p. XVI.

38 Berdún y Guenduláin, J. J., *Libro de las milagrosas vidas y gloriosos triunfos de las dos apostólicas columnas de el augusto Reino de Navarra...*, Puente la Reina, Domingo de Berdala, 1993, pp. 506-529.

en 1715. El estudio interesantísimo fue realizado entre 1714 y 1716, año este último de fallecimiento del obispo Aguado y de vuelta de García de Palacios a Madrid. Consta de 322 folios escritos por ambas caras y la obra se divide en tres grandes bloques, el primero de carácter histórico, el segundo y el tercero de contenido devocional, incluyendo los favores del arcángel en todo tiempo. Un prólogo, la protestación del autor, los pareceres de varios teólogos, principalmente del rector del colegio jesuítico de Pamplona, junto a ricos índices y algunos documentos copiados al pie de la letra, a modo de apéndice, hablan del notabilísimo esfuerzo de su autor, que hace gala de gran conocimiento de libros que recogían el culto a San Miguel en Europa y América[39].

Sin lugar a dudas, el texto que por excelencia difundió la leyenda fue el del capuchino fray Tomás de Burgui[40], incluido en el tomo segundo de su gran obra, publicada en Pamplona en 1774[41]. Su relación ha sido seguida puntualmente por quienes han escrito del tema desde entonces[42].

La imagen y su forro argénteo

La descripción de la efigie del arcángel reza así en el manuscrito del Padre García de Palacios:

> *«El rostro del Arcángel es, para hechura tan anciana, bastante hermoso y afable. Sus alas son tendidas de alto abajo y algo recogidas hacia los pies por sus puntas. Sus cabellos son rubios, así bien oscurecidos por los siglos. Su postura es majestuosa y en pie. Su ropaje (..)tísico y largo hasta cubrir del todo sus plantas. Los tercios de su talla muy bien proporcionados al tamaño y medida de su rostro. Su altura y cuerpo o estatura es de tercia de vara castellana poco más y es corona de su cabeza el Divino Crucifijo pendiente de su cruz y tallado en ella de medio relieve a lo que parece».*

El forro de plata del siglo XVI con los escudos de los Cruzat desapareció y también los arreglos de fines del siglo XVII realizados por José Arano. La apariencia actual se debe a las nuevas planchas de plata acopladas a la imagen en la intervención de 1756 por el platero José Yábar, cuando se forró nuevamente «*con más primor y decente modo que en el antiguo*», así como a la remodelación de la imagen como consecuencia del robo y destrozo de la misma en 1797, en este caso a cargo del platero Francisco Iturralde.

La percepción de un hombre del Barroco, acostumbrado a las sutilezas y primores de la plástica de su tiempo, le hace expresarse con cierto desdén hacia las obras de etapas anteriores, como ocurre al describir el rostro de San Miguel –afable y hermoso pese a su ancianidad– y el Crucifijo del que dice no ser primoroso, adjetivo muy repetido en su tiempo. Sin ir más lejos, cuando describe otra imagen coetánea del santuario se deshace, con su sensibilidad barroca, con adjetivos como primorosa, bella, airosa, arrogante, hermosa o dulce.

Respecto al forro de plata, el Padre García lo juzga medieval y sutil y lo justifica por la gran devoción de la imagen por parte de reyes, obispos, príncipes y seglares. Por aquella causa entiende que se «*guarneció con tal majestuoso adorno para su mayor respeto y mejor conservación, venerándola como a alhaja más rica de afectos devotos de su Reino y mostrando con este precioso engaste ser la imagen angélica que guarnece, joya de inestimable valor en la estimación de Navarra*». Hace paralelismo con



Dibujo de la imagen de San Miguel de Aralar en 1714 que figura en el manuscrito de Francisco García de Palacios (Foto Biblioteca Nacional).



Grabado de San Miguel de Aralar estampado hacia 1770, tras la recomposición de su imagen en 1756.

39 Biblioteca Nacional. *San Miguel de Excelsis aparecido en la cumbre de Aralar autor el P. Francisco García del Orden S. de los PP. Clérigos Reglares Menores, Lector jubilado, Examinador Sinodal del Obispado de Pamplona...* Ms. 12868.

40 Tarsicio de Azcona, «El P. Tomás de Burgui y su libro sobre San Miguel de Excelsis», *Boletín de la Sociedad Bascongada de Amigos del País*, t. LXIV (2008-2), pp. 933-961.

41 Burgui, T. de, *San Miguel de Excelsis representado como Príncipe Supremo de todo el Reyno de Dios en cielo, y tierra, y como protector excelso aparecido y adorado en el Reyno de Navarra. Libro primero, en que se representan las perfecciones de este espiritu supremo...*, vol. II, Pamplona, en la Oficina de Josef Miguel de Ezquerro..., 1774.

42 Arigita y Lasa, M., *San Miguel de Excelsis...*, *op. cit.*, pp. XVII y ss.

lo ocurrido con otras imágenes singulares y algún monarca como García el de Nájera en relación con la titular del monasterio najerense «*cubierta de hojas y láminas de plata por ser de su devoción y quieren la trajese en las batallas...*».

Como es sabido, las imágenes de singular culto se revistieron frecuentemente de plata. En Navarra las conocidas imágenes marianas medievales del monasterio de Irache y catedral de Pamplona y en época barroca la de San Fermín o la Virgen del Camino, sin olvidar los bustos renacentistas y barrocos de la catedral. No cabe duda de que la estética tomista de la Baja Edad Media favoreció este tipo de presentación de las imágenes al culto. Para Santo Tomás, bellas son las cosas que en su misma contemplación, complacen: «*Pulchrum est id cuius ipsa apprehensio placet*», lo que está en relación con la vista, como sentido más perfecto que sustituye al lenguaje del resto de los sentidos. Tras tratar de la «*integritas*» y la «*consonantia*» o proporción adecuada, el doctor angélico insiste en la «*claritas*» en referencia a la luz-nitidez-brillo, concepto que sería sustituido, siglos más tarde, por lo relacionado con el lujo y la ostentación.

La primera versión estampada del relato legendario: el grabado de 1735

Se trata de un ejemplar único que localizamos en octubre de 2016 en el comercio gracias al aviso de un buen amigo. Pese a que su estado de conservación es muy deficiente porque ha perdido parte del papel, se han conservado todas las inscripciones, fecha y autor, lo que hace del ejemplar algo especialmente importante, *a fortiori* si, como veremos, la lámina se troceó unas décadas más tarde para incluir sus viñetas en el libro del Padre Burgui, en 1774.

La composición tiene como protagonista la imagen de San Miguel crucífero, según la visión de Teodosio de Goñi, que aparece en la parte inferior liberándose de las cadenas ante el monstruo diabólico. Tres escenas correlativas de la leyenda, en una especie de hagiografía en papel, se suceden en la estampa con su encuentro con el demonio disfrazado de ermitaño a la izquierda, el parricidio en la zona superior y el encuentro con su mujer deshaciendo la mentira inculcada por Satanás en el caballero, haciéndole creer que su esposa le había sido infiel. Todas ellas se acompañan de las inscripciones correspondientes para mayor comprensión de las imágenes. En la zona inferior una vistosa y larga cartela entre follaje y sendos ángeles de movido diseño, lleva una larga inscripción en la que leemos: «*Verdadero Retrato de la milagrossa Ymagen de / S^{n} Miguel de Excelsis venerada en la Cumbre del Monte Ara- / lar del Reino de Navarra y aparecida en él al Noble y arrepentido Cavallero / Don Theodosio de Goñi Natural del mismo Reino año de 714 En que haciendo / penitencia Con una argolla y cadena de fierro como se lo avia mandado el / Papa y viendose acometido de un dragon espantoso Implorando el ausilio / del Arcángel S^{n} Miguel, experimento luego su Proteccion favoreciendole el Cielo / con su Ymagen milagrosa sepultando en el abismo al monstruo infernal. / Y rompiendose las cadenas en señal del perdon de sus pecados; / Siendo innumerables los favores que ha hecho y esta continuan^{do} / a los que de Veras Imploran sus auxilios / Año 1735*». Fuera del campo de la estampa en los márgenes inferiores encontramos otros textos con la dedicatoria anónima y la firma del artista, el platero grabador Juan de la Cruz: «*LA DEDICA UN DEBOTO AL S^{o} ARCANGEL S. MIGUEL / EN PAMPLONA LA CRUZ f*».

En la escena del encuentro con el demonio disfrazado, don Teodosio va en jinete tocado de yelmo y vestido como armadura y capa ante un paisaje con árboles y unos edificios. Su inscripción reza: «*En traxe de un peni / tente y ermitaño se apa / rece el Demonio a Don / Tehodosio que iba de cami /no y le persuade que su es / posa quebranta^{ba} la fideli / dad q le debia*». La escena del parricidio se ubica en un dormitorio con una ventana, la cama con sus padres durmiento en escorzo y una escalera. Su texto explicativo dice: «*D^{n} Theodossio quita la Vida a Sus Padres estando durmiendo, creien / do era su*

esposa y el Cómplice de su traicion q le persuadio el demonio». La tercera escena muestra al jinete sorprendido ante su esposa que con gesto declamatorio y asombrado le refiere la realidad ante una iglesia y paisaje de fondo con árboles y edificios. Le acompaña el texto siguiente: «*Saliendo Dn Theo / dosio de su casa encontro / a su esposa que volvía / de la iglesia; y su bista le / desengaña y conoce el / delicto que Avia / cometido*». El relato termina con la escena central que ocupa la mayor parte de la superficie grabada en la lámina y muestra el icono de San Miguel de Excelsis o de Aralar con el Crucifijo sobre su cabeza y sostenido por sus brazos, envuelto en una ráfaga de sol con muchos rayos, ante don Teodosio de Goñi, orante, arrodillado, que le ha invocado para salvarse del maligno, en el momento en que sus cadenas quedan rotas y el monstruo infernal alado y con cabeza de dragón, que sale de su caverna, va a ser vencido. Se trata de una verdadera apoteosis del arcángel y de la leyenda con el triunfo sobre el maligno. En el paisaje muy cuidado con exuberancia de naturaleza domina la imagen arcangélica con algunas peculiaridades, especialmente en lo referente a la cruz que lleva al Crucifijo, algo que también ocurre en otras estampas anteriores al nuevo montaje que se hizo con su envoltura de plata en 1756 por el platero José de Yabar y a instancias del futuro obispo de Pamplona y entonces canónigo, don Juan Lorenzo Irigoyen[43]. El conocido y venerado icono lucía tal y como había quedado tras su restauración por el platero José Arano, tras el robo de 1687[44]. El dibujo de la pieza que acompaña al manuscrito citado de García de Palacios tiene semejanzas con éste del grabado. Las dos grandes novedades que presenta el dibujo respecto a la conformación actual son la presencia del Crucifijo de madera sobre la cruz potenzada y de sendos escudos heráldicos que identifican al autor del forro de plata renacentista. Un tercer aspecto que se refiere al rostro del arcángel, también se describe en el manuscrito. Al respecto, hay que hacer constar que mientras en la imagen ya no figuraba, por haberse sustituido por una lámina, las estampas siguieron representando la cabeza natural. En la versión grabada, los escudos de don Martín de Cruzat, que costeó el forro argénteo en la primera mitad del siglo XVI, ya no figuran. Sí que aparece en la estampa el Crucificado y nada mejor que leer la descripción que hace el Padre Francisco García de Palacios para glosar ese elemento que desaparecería en la nueva configuración de la imagen a raíz de la mencionada restauración de 1756:

> «*el Crucifijo Santísimo, su cruz santa de que pende y la preciosa imagen de San Miguel, que sobre su cabeza y manos angélicas sostiene en la cruz preciosa del Crucifijo Santísimo, en cuanto hoy se ve de sus hechuras son de madera colorida y dorada en partes dorada y algún poco estofada está la cruz. El cuerpo del Crucifijo encarnado, al natural, como el rostro y manos del arcángel. Su color fue trigueño y perfecto mixto del blanco y rosado o rojo, según muestra hoy día la encarnación de ambas milagrosas imágenes, la cual se ve ya oscurecido de su propia ancianidad en tanto que declina casi a negro su color, si bien es certísimo que el velo de esta niebla de los tiempos las concilia mayor gracia, devoción y respeto, representando a los ojos claramente su mucha y venerable antigüedad con aquella oscuridad respetuosa. El todo del Crucifijo Santísimo, si bien no parece de las tallas muy primorosas es perfecto, coronado de espinas y fijo en su cruz santa con tres clavos. Compónese esta cruz admirable, y acaso no sin misterio, de cinco cruces casi o sin casi porque cada uno de sus cuatro extremos forma por sí solo una bien perfecta cruz que sirve de remate a la cruz de que pende el Crucifijo, la cual en su medio forma un perfecto cuadrángulo o cuadrado capacísimo a recibir en sí la imagen de nuestro Redentor Jesucristo, cuyo medio cuerpo superior entra casi todo*

43 Pérez Ollo, F., *El ángel de Aralar. Dos siglos de una imagen*, Pamplona, s.n, 2010, pp. 11-12.

44 Fernández Gracia, R., «Nuevas noticias sobre la imagen del Ángel de Aralar», *Diario de Navarra*, 3 de marzo de 2014, pp. 64-65.



San Miguel de Excelsis
por Juan de la Cruz,
1735.



Ilustraciones del libro del P. Burgui sobre San Miguel de Aralar (Pamplona, 1774) que reaprovechan las escenas recortadas de la plancha abierta por Juan de la Cruz en 1735.

en dicho cuadrado. De los cinco sentidos nuestros ninguno hay que no tenga bien crucificado a tan buen Dios, en quien no hubo sentido que no fuese crucificado por nuestro amor y nuestras culpas...»[45].

Las medidas de la mancha en la estampación que hemos examinado son de 330 x 280 mm.

Respecto al donante, «*devoto*» se denomina en la inscripción, tenemos una sospecha que puede tener su fundamento. Se trataría del que fuera ministro del santuario don José Garayoa, que lo fue a partir de 1708 y destacó por su interés en la decoración interior del templo. Precisamente, las cuentas de la pintura de la iglesia le ocasionaron el rechazo de partidas por valor de algo más de 1.271 reales y la reprimenda por parte del visitador Benito y Soria en 1724. En 1731 se hicieron obras en la capilla de San Miguel por espacio de doce meses, ocupando él el cargo de ministro, del que desistió el 10 de julio de 1732[46]. Tras los problemas en el santuario, decidió volver a su localidad de nacimiento, Aoiz, en donde había optado en 1696 con veintiséis años, a su vicaría[47] y falleció en 1735, dejando todos sus bienes al santuario de Aralar. En su testamento cerrado, fechado en Aoiz el 3 de marzo de 1735[48], figura como beneficiado de la parroquia, nombra como testamentarios a su sobrino don Miguel José de Egüés, abad de Gurpegui y a don Agustín de Zubeldía, ministro de Aralar. Señala sepultura y numerosas deudas en Lumbier, Ayechu, Sangüesa, Mañeru, Cintruénigo y otras localidades navarras. Entre ellas, nombra al chantre de Pamplona don Juan Antonio de Olóriz y cierto pleito de ambos comprometido con don José Ignacio Colmenares, abogado, en torno a cierta obra que «*ejecuté en la basílica de San Miguel de Excelsis*». Enumera algunos libros de su biblioteca destinados a su testamentario y sobrino, pero a título de usufructo, pues cuando falleciese este último, dispondría de ellos el ministro de Aralar. En una de sus cláusulas reconoce que:

> *«en el tiempo que fui capellán de la basílica de San Miguel de Excelsis padecí algunas omisiones o descuidos en los asientos y formación de cuentas que pertenecían a dicha basílica, de que resulta hallarse damnificada y perjudicada en algunas cantidades por culpa mía y deseando sacarme de este escrúpulo y relevarme del justo cargo que sobre este asunto se me había de hacer por el Santo Tribunal de Dios, quiero y es mi voluntad que, satisfecho y pagado todo por mí dispuesto y ordenado es este mi testamento... Nombra por universal y legítimo heredero a la basílica para que se emplee en su ornato, lucimiento y servicio».*

Don José falleció el día 28 de marzo de aquel mismo año de 1735. Inmediatamente se hicieron las diligencias judiciales para abrir su testamento cerrado, realizándose el pertinente inventario de bienes[49], en el que llama la atención una relación exhaustiva de su biblioteca con autores que sobrepasan los treinta y muchos más volúmenes. Entre ellos, anotamos algunos referentes a las nuevas devociones como la del Corazón de Jesús, los 16 tomos de Señeri, las Excelencias de San José, las obras de Molina, Arbiol, Erasmo, Santo Tomás, San Ignacio, Godínez y de Gaspar de Figueroa, entre otros.

Un hombre de vasta cultura, lector de los clásicos del barroco y del humanismo, sabía muy bien que entre los medios de difusión de la catequesis y la cultura estaban a la cabeza los orales y plásticos, por no saber leer la gran parte de la población. Si la idea de abrir la lámina

45 Biblioteca Nacional. *San Miguel de Excelsis aparecido en la cumbre de Aralar autor el P. Francisco García del Orden S. de los PP. Clérigos Reglares Menores, Lector jubilado, Examinador Sinodal del Obispado de Pamplona...* Ms. 12868, fol. 53.

46 Goñi Gaztambide, J., «San Miguel de Excelsis y la chantría de Pamplona, de M. Arigita», *Príncipe de Viana*, núms. 124-125 (1971), pp. 151, 153 y 154.

47 Jimeno Jurío, J. M., «El vascuence en Aoiz (siglo xvii)», *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, núm. 59 (1992) pp. 85-86.

48 Archivo General de Navarra. Prot. Not. Aoiz. Juan Martín de Ecay. 1735, fol. 498. Testamento de José Garayoa .

49 Archivo General de Navarra. Prot. Not. Aoiz. Juan Martín de Ecay. 1735, fols. 508 y ss. Inventario de bienes de José Garayoa.

fue suya o de sus testamentarios, nada sabemos, pero, en cualquier caso, resulta muy plausible que con aquella herencia que llegó al santuario para «*su ornato, lucimiento y servicio*», la apertura de la plancha era algo primordial, que encajaba en esos términos en los que se expresa el legatario. Ornato y lucimiento proporcionaba el contenido de la estampa, y servicio también porque es bien sabido que las tiradas de grabados suponían unos buenos ingresos. Por desgracia, el libro de cuentas que extractó Arigita fue pasto de las llamas en 1942 junto a todo el archivo[50] y no podemos concretar más acerca de este último aspecto y otros relativos a la lámina y sus estampaciones.

La inspiración gráfica para la realización de la estampa de Aralar se debió con gran seguridad al esquema compositivo de algunas estampas de la Virgen de Nieva o Soterraña ya realizadas para la década de los treinta, en donde se narra todo el ciclo de su aparición en viñetas alrededor del motivo principal que es la imagen vestidera de la Virgen entre cortinajes descorridos y sobre gran peana. Ese múltiple mensaje gira en torno a ocho viñetas de escenas milagrosas alrededor de la imagen. Una que se suele fechar en 1772[51], ha sido publicada por Alarcón Román[52] con fecha de 1732. En ambos casos, se atribuye al grabador Antonio Espinosa de los Monteros (1732-1812), algo que es imposible para 1732, habida cuenta su trayectoria vital, siendo más probable que su nombre se añadiese a la inscripción con motivo de haberse retallado la plancha en 1772, puesto que el grabado está dedicado al Papa dominico Benedicto XIII por el general de la orden dominicana fray Agustín Pipia y la coincidencia de ambos en el tiempo es apenas un año largo que va desde 1724 a 1725. El autor podría ser un fraile artista que tras unas abreviaturas –*D O C ¿Deo Optimo ofert?*– aparece en la inscripción de la estampa Francisco de la Vega, que años más tarde, en 1751, fue requerido por los dominicos de Pamplona para la decoración de la capilla de San Vicente Ferrer[53]. Otra estampa del mismo tipo también llegó a tierras navarras, pero con distinta ordenación de las escenas. Aunque no hemos podido leer el nombre de su autor, si nos fijamos en su inscripción, se comprueba que fue dedicada a fray Alonso Pimentel consejero de la Inquisición, cargo que ocupó desde 1715 hasta su fallecimiento que había tenido lugar ya en 1731, cuando se nombró a otro dominico, fray Juan Aliaga, para sustituirle[54]. La fecha de la estampa ha de corresponder por tanto a esa cronología, entre 1715 y 1731 y, por tanto, también pudo servir para la inspiración en la realización de la estampa de San Miguel de Excelsis.

La historia de la lámina de Juan de la Cruz en 1735 no termina en su realización y estampaciones. En primer lugar, serviría para que en Roma, años más tarde, en 1749, se hiciese otra versión de la misma, con marcado carácter arquitectónico y más clásico, a la que nos referiremos más adelante. Pero además, un detenido examen del tomo segundo de la obra del Padre Burgui nos ha llevado a la conclusión de que la plancha dieciochesca fue recortada en todas sus escenas, sin las inscripciones ni el follaje barroco y con ligeros retoques en algunas de ellas, para servir de ilustración en algunas páginas de la obra del célebre capuchino. Las medidas coinciden en todos los casos y las vamos a mencionar brevemente. En la página primera del libro Segundo y para acompañar el relato de las calidades de don Teodosio y el engaño que sufrió por parte del demonio travestido de ermitaño o fraile, coloca centrada la escena del mismo tema que aparecía en la estampa

50 Pérez Ollo, F., *El ángel de Aralar…*, *op. cit.*, p. 11.

51 Biblioteca Nacional. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000183908.

52 Alarcón Román, C., «La iconografía religiosa en el siglo XVIII», núm. 45 (1990), pp. 247-278, lám. III-1.

53 Salvador y Conde, J., «Historia de Santo Domingo de Pamplona. Códice inédito del P. Fausto Andía», *Príncipe de Viana*, núms. 148-149 (1977), p. 536.

54 Gómez-Rivero, R., «Consejeros de la Suprema de Felipe V», *Revista de la Inquisición: intolerancia y derechos humanos*, núm. 4 (1995), pp. 148-149.

que hemos examinado. Las medidas coinciden (83 x 57 mm.) y los retoques han sido mínimos en la zona inferior del suelo, aunque se aprecia que la plancha estaba bastante gastada para entonces. Lo mismo ocurre con la escena superior del grabado en donde se narraba el parricidio que aparece en la página 8 del mismo libro, al inicio del capítulo segundo y se ha estampado centrado. En este caso ha habido que hacer algún retoque para evitar la zona de la inscripción inferior que se ha suprimido para colocar unas ces decorativas y hacer el rectángulo perfecto, evitando las decoraciones laterales. Las medidas en el grabado original y en el del libro son asimismo similares (75 x 95). Lo mismo ocurre con el pasaje del encuentro de don Teodosio con su esposa que aparece en la página 11, en este caso en el margen inferior derecho, guardando las dimensiones de la caja de escritura. En las páginas 17 y 26, correspondientes a los capítulos tercero y cuarto del mismo libro, aparecen las escenas de don Teodosio ante el Papa y del caballero penitente con cruz al hombro, realizadas *ex profeso* para la publicación y que será una de las contabilizadas en el folio 187 del libro de cuentas desaparecido[55]. En la página 38 encontramos la escena central de la estampa de 1735, con las mismas dimensiones (173 x 112 mm.) que se reaprovechó, retallando algunas partes, fundamentalmente en lo que se refiere al Crucifijo, que ha desaparecido de la cruz, sus rayos más simples y las cadenas de Teodosio que se aumentan para dar a entender mejor el prodigio de haberse liberado de ellas, además de añadirse una cruz de penitencia a las espaldas del personaje. En la zona superior se ha eliminado una parte de la inscripción de la escena del parricidio y por lo demás, llegamos a ver parte del remate curvo del original.

No fue el grabado de 1735 el único aprovechado en la publicación del Padre Burgui de 1774, ya que a modo de presentación en los preliminares del primer tomo aparece doblada la estampa romana realizada en Roma en 1749, bajo la munificencia del marqués de Viana, de la que nos ocuparemos inmediatamente.

La estampa romana de 1749

Fue costeada en la Ciudad Eterna por un devoto del Arcángel que en su día identificamos por los escudos heráldicos que aparecen en la estampa con el marqués de Viana, don José Antonio de Viana y Eguíluz[56], casado con doña María Josefa González y Cosío. El marqués era caballero de Santiago, Embajador de España en Austria (1728-1731), agente general del rey en Roma y su procurador entre 1734-1750[57] y miembro del Real Consejo de Hacienda. Era natural de Jocano (Álava) en donde nació en 1695 aunque estuvo totalmente vinculado a la localidad de Orduña, en donde fue mayordomo del santuario de Nuestra Señora la Antigua, promoviendo la construcción del nuevo templo y actuando a lo largo de dos años como su gran impulsor[58]. Uriarte afirma que en 1756 «*fue llorado de muerto, como querido de vivo por toda la ciudad, señaladamente por los pobres y menesterosos, que le miraban y estimaban como a padre*»[59].

Del motivo para tal devoción a San Miguel de Excelsis, nos da cuenta el P. Burgui al relatar el milagro de San Miguel para con el matrimonio que logró descendencia en un niño llamado

55 Goñi Gaztambide, J., «San Miguel de Excelsis...», *op. cit.*, p. 158.

56 Fernández Gracia, R., «La estampa devocional en Navarra», en A. Martín Duque (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, vol. ii, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, p. 186.

57 Ozanam, D., *Les diplomats du XVIIIe siècle: introduction et repertoire bibliografique, 1700-1808*, Madrid, Casa de Velázquez – Bordeaux, Maison des Pays Iberiques, 1998, p. 466 y Macías Delgado, J., «Un santanderino en la Corte de Roma: Miguel Antonio de la Gándara, Agente de Preces», *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*, t. XLVI (1986-1987) p. 106.

58 Uriarte, J. E., *Historia de Nuestra Señora de Orduña la Antigua*, Bilbao, Imp. de la Vda. de E. Calle, 1883, pp. 253 y ss.

59 *Ibid.*, p. 293.



San Miguel de Excelsis por Miguel Sorelló, 1749.

Troyano Norberto[60], que años más tarde llegaría a ser chantre de la catedral de Pamplona y patrono del santuario de San Miguel in Excelsis, con la correspondiente dispensa papal por contar con tan solo once años[61]. El P. Burgui publica una declaración del marqués de la que entresacamos los siguientes párrafos:

> «*a fin de excitar, promover, y aumentar, en el modo posible, en todos los fieles la devoción, veneración y culto a este Santísimo y gloriosísimo príncipe, yo don Jose Antonio de Viana... hallándome en la corte de Roma, exerciendo el empleo de Agente General de España y Real Procurador del Rey nuestro Señor, año de 1736, tuve orden para pasar a la corte de Nápoles... y logré en ella la fortuna de tratar y comunicar con un insigne misionero... apostólico varon, habiendome visitado repetidas veces... me significó... empezaría aquel día una Novena al gloriosísimo Príncipe San Miguel... Cumplido el día noveno, repitió en el la visita y en presencia de mi esposa, con quien contaba entonces dos años de matrimonio sin fruto de bendición, se encendió tanto en elogios, excelencias, prerrogativas y alabanzas del Santísimo Arcángel y en los prodigios y milagros que por su intercesión... me dijo: Grande obligación debe V. md. al Arcángel... y a su intercesión con Dios... al cabo de los nueve meses le dará Dios un robusto varón*»[62].

El marqués de Viana, en cuanto logró la chantría de Pamplona para su hijo en 1748, no escatimó medios y encargó en 1749, poco antes de dejar su agencia en Roma, la lámina a tres artistas hispanos que se perfeccionaban en sus respectivas artes en Roma. De la plancha propiamente dicha se hizo cargo el grabador catalán Miguel Sorelló, siguiendo modelos ornamentales diseñados por Miguel Fernández y motivos iconográficos debidos a Francisco Preciado. Miguel Sorelló, fue un artista que también se sale de la tónica normal entre los grabadores españoles de la primera mitad del siglo XVIII, en este caso por haber pasado gran parte de su vida en Roma. Nacido en Barcelona en 1700, marchó a la Ciudad Eterna en 1724, donde trabajó con Jacobo Frey. Más tarde, regresaría a su ciudad natal para volver luego a Florencia. Murió hacia 1765. Entre sus obras, cita Ceán Bermúdez una famosa lámina de San Ignacio de Loyola grabada en 1739 con dibujo del pintor sevillano Domingo Martínez. Otras obras salidas de su mano son reproducciones de pinturas antiguas de Herculano y de fuegos de artificio, así como las láminas del «Museum Florentinum»[63]. Francisco Preciado de la Vega fue un afamado pintor que pasó muchos años en Roma, a donde llegó en 1732, formándose en la pintura con Sebastián Conca. Tras una brillante carrera, ingresó en la Academia romana de San Lucas, desempeñando varios cargos en ella y cooperó en el establecimiento de la Real Academia de San Fernando de Madrid, institución que le designaría como director de los pensionados en Roma[64]. Finalmente, del autor de la parte ornamental de la composición, Miguel Fernández, sabemos que permaneció en Italia entre 1747 y 1759, pensionado para el aprendizaje de la arquitectura. A su regreso obtuvo puesto de académico en la de San Fernando y llegó a ser teniente director de arquitectura y perspectiva y teniente de arquitecto del Palacio Real. Falleció en 1786 tras haber realizado importantes proyectos y obras[65].

---

60 Burgui, T., *San Miguel de Excelsis*... vol. II, *op. cit.*, pp. 148-149.

61 Arigita y Lasa, M., *San Miguel de Excelsis*, *op. cit.*, pp. 109-111.

62 Burgui, T. de, *San Miguel de Excelsis...*, *op. cit*, pp. 148-149.

63 Páez Ríos, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, vol. III, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p. 160 y Ceán Bermúdez, A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, vol. IV, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1802, p. 388.

64 León Tello, F. J. y Sanz Sanz, M. V., *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Estética de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1981, pp. 217-221.

65 Álvarez y Baena, J. A., *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, vol. IV, Madrid, En la Oficina de D. Benito Cano, 1791, p. 128.

La composición romana sigue en lo sustancial de su mensaje iconográfico lo ideado en la estampa pamplonesa de la década anterior, con las mismas escenas, pero con un distinto lenguaje de diseño en lo arquitectónico y decorativo. En este caso en un retablo con su pedestal, único cuerpo jalonado por pilastras que alberga un marco con orejetas en el que se dibuja la aparición de San Miguel a don Teodosio y un ático en forma de óvalo con guirnaldas de flores laterales, entre sendos ángeles que se sitúan a plomo con la pilastras laterales y sostienen la espada y la balanza del arcángel, atributos de su victoria sobre Satanás y del pesaje de las almas. Las escenas laterales se sitúan en unos espejos ovalados que se cuelgan de cintas en las pilastras y se decoran con guirnaldas y palmas de triunfo. Los pedestales del banco lucen los escudos del marquesado de Viana. En la izquierda el pasaje de Teodosio con el demonio travestido de ermitaño con la inscripción: «*Aparece en traxe de Hermitaño / a D*[n] *Theodosio el Demonio / y le persuade q. su esposa / quebrantaba la ley conyugal*». En la zona superior el parricicidio con el texto siguiente: «*D*[n] *Theodosio halla a sus Padres q. duermen / cree que son su esposa y el complice de su delito / y quitarles la vida en el mismo lecho*». Finalmente la conversación con su mujer con su correspondiente inscripción explicativa: «*Saliendo D*[n] *Theodosio de su casa / encuentra a su esposa que bolbia / de la yglesia ella le desengaña / del horror y el conoce su delito*». Respecto a la estampa de 1735 todas estas escenas han perdido popularidad y narratividad. En la parte central también se han eliminado los ricos paisajes de fondo y la cruz del arcángel ya no luce el Crucifijo, que se eliminaría en la restauración del icono en 1756. A diferencia con la estampa pamplonesa, en la romana el monstruo infernal ya parece estar vencido con la cabeza doblegada, mientras la actitud de Teodosio es la de orante con las manos juntas, en acción de gracias. La imagen del arcángel es de ejecución mucho más libre en el ejemplo romano.

La inscripción inferior de las primeras estampaciones con la plancha romana, que se desarrolla en el banco del hipotético retablo, reza así:

> *«Verdadero Retrato de la milagrosa Imagen de S. MIGUEL DE EXCELSIS, / venerada en la cumbre del monte Aralar del Reino de Navarra / y aparecida allí al noble y arrepentido Cavallero D. Theo-/dosio de Goñi natural del mismo Reino año de DCCXIV / en que haziendo penitencia con una argolla y Cadena / de hierro por mandado del Papa, y viéndose acome-/ tido de un Dragón espantoso implorando el auxilio / del ARCANGEL S. MIGUEL experimentó luego su protección / favoreciéndole en Cielo con su Imagen milagrosa, quedando sepultado el dragón, rotas las cadenas y perdonadas sus culpas. / LA DEDICA UN DEVOTO AL S. ARCANGEL / Fran. Preziado Hispan. Icones delineavit / Michael Fernandez Hispan. ornamenta invenit Michael Sorelló Hispan. inci Romae sup. per. 1749».*

En cuanto a esta última data, en nuestro trabajo sobre la estampa devocional en navarra, leímos la fecha de 1740[66], pero habida cuenta de los datos del grabado y sobre todo de la estancia de uno de sus autores en Roma –Miguel Fernández– a partir de 1747, es necesario, sin duda, retrasar su cronología al año 1749, coincidiendo con la lectura que da N. Ardanaz[67].

En sucesivas estampaciones añadiría más texto en la parte inferior de la composición, entre la base de la arquitectura y el margen inferior, coincidiendo con la llegada al episcopado del fiel devoto de San Miguel de Excelsis, don Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari. Así se desprende del texto añadido que dice así: / *El em*[mo] *S*[r] *Cardenal D*[n] *Bentura de Cordoba y de la Cerda Patriarca de las / Yndias Concede 200 dias de Yndulg*[a] *Por cada vez*

66 Fernández Gracia, R., «La estampa devocional...», *op. cit*., p. 186.

67 Ardanaz Iñarga, N., «Promoción artística de Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari, obispo de Pamplona (1768-1778)», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 2 (2007), p. 75.



San Miguel de Excelsis por Mateo González, tercer cuarto del siglo XVIII [*izda.*].
San Miguel de Excelsis por Blesa, c. 1820 [*dcha.*].

qe los fieles Rezen / un P^{e} N^{ro} *y Ave* M^{a} *delante de esta* Sta *Ymag*^{n} *de* S^{n} *MIGUEL DE ESCELSIS y 40 el Yll*^{mo} Sr D^{n} *Juan Lorenzo Yrig*^{o}*ien Obispo DE PAMPLONA*». De los prelados mencionados, el cardenal de la Cerda ocupó el patriarcado de Indias entre 1761 y 1777 y el obispo Irigoyen ciñó la mitra de San Fermín entre 1768 y 1778, con lo que esa inscripción se debió añadir entre 1768 y 1777, seguramente para colocarla en el libro del Padre Tomás de Burgui, salido en las prensas pamplonesas en 1774.

Otras estampas

Conocemos otras estampas de colecciones particulares realizadas por plateros-grabadores establecidos en Pamplona y Zaragoza. Todas ellas reproducirán únicamente la escena de la aparición, como icono sustancial y síntesis de la leyenda, con el arcángel crucífero ante don Teodosio que se libera de las cadenas, siguiendo lo realizado en los modelos conocidos de 1735 de Juan de la Cruz en Pamplona y de la estampa romana de 1749. Una de ellas hizo el grabador aragonés Mateo González (Daroca, 1737-Zaragoza, 1807) y fue sufragada posiblemente por el obispo de Pamplona don Gaspar de Miranda y Argaiz. Sus descendientes conservan algunos ejemplares en Calahorra.

Con un esquema similar que repite el centro de la composición de la estampa romana, hizo otra plancha el grabador navarro Francisco Iturralde (Arróniz, 1761-Pamplona, 1817) a finales del siglo XVIII y, posteriormente, ya entrado el siglo XIX, se abrió otra plancha, la única conservada en el santuario por el maestro activo en Aragón, Jorge Blesa. Otros modelos fueron estampados en papel y tafetán.

A fines del siglo XIX se encargaron litografías, algunas de ellas coloreadas, realizadas por prestigiosas casas de la capital francesa, así como pequeñas estampas de exquisita factura rodeadas de puntillas de papel calado.



San Miguel de Excelsis por Francisco Iturralde, c. 1790.

MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS DE NAVARRA: SAN GREGORIO OSTIENSE

En lo que a San Gregorio Ostiense se refiere, la leyenda le situaba como obispo de Ostia y bibliotecario de Roma, que fue enviado a estas tierras en tiempos del rey García el de Nájera, para prevenir una plaga, falleciendo en Logroño el 9 de mayo de 1044[68]. Colocado su cadáver sobre una mula, soltaron al animal, porque el obispo difunto había ordenado que se le enterrase donde la cabalgadura cayera por tercera vez y muriese. La caída y muerte se produjeron en Piñava, jurisdicción de Sorlada, que es donde se halla el santuario. Como protector de las plagas de langosta que asolaron al campo español, fue ganando devotos en el contexto de la Edad Moderna, en que comenzó a peregrinar su cabeza-relicario fuera de su basílica. La salida más antigua de la «santa cabeza» data de 1552. En 1687 la Diputación del Reino la pidió para que recorriese las merindades de Navarra y su viaje más importante y largo data de 1756-1757, en este caso costeado por la Real Hacienda, recorriendo Aragón, Levante, Andalucía, Extremadura y La Mancha. De ese modo, la localidad de Sorlada fue un topónimo de amplia difusión en aquella España de los siglos XVII y XVIII, máxime con la ayuda del obispo de Pamplona don Gaspar de Miranda y Argaiz, auténtico paladín de la extensión del rezo y culto al legendario santo.

Dos sobresalientes piezas argénteas ligadas a su culto se han conservado gracias a su notable cofradía, cuyos primeros estatutos datan de 1348. Se trata de la arqueta realizada en torno a 1610 y la cabeza que contienen sus reliquias por la que se pasa el agua para bendecir los campos, obra del platero estellés José Ventura (1728-1729), realizada en base a un modelo en yeso, que hizo el escultor Francisco Sainz de Barahona[69]. No es la única cabeza forrada de plata conservada en Navarra para pasar líquidos, ya que la de San Guillermo en Obanos cumple similar función cuando se pasa el vino para obtener las bendiciones oportunas. En Álava también se guardan ejemplos de cabezas forradas de plata para contener reliquias señeras.

En aras a satisfacer la devoción de tantos pueblos visitados por la Santa Cabeza y divulgar sus prodigios, la Cofradía encargó al prestigioso grabador aragonés Carlos Casanova, sendas planchas para estampar grabados y distribuirlos por toda la geografía peninsular. Las cuentas de las primeras décadas del siglo XVIII así lo indican. Por ejemplo en las presentadas en el año 1720 se anota una partida en la que se lee: «*Iten en data 14 reales del coste de las estampas retratado el santo, que llevan los ermitaños y questeros para repartir a los devotos en el tiempo que recogen las limosnas*»[70]. Por tanto, al igual que se hacía en santuarios tan importantes como Mendigaña de Azcona, el Puy de Estella o el de la Virgen de los Remedios de Luquin, las estampas debían ser pequeñas y sin grandes pretensiones, sirviendo para que los devotos del santo tuviesen un mero referente en imagen del legendario santo.

El auge de la popularidad de San Gregorio Ostiense y el ejemplo de otros santuarios, a una con una posible insinuación de algún cofrade ilustre, llevaron al encargo de planchas de mayor tamaño y calidad, aprovechando la estancia en Pamplona del célebre grabador aragonés, Carlos Casanova. En las cuentas presentadas correspondientes a mayo de 1737 y el mismo mes del año siguiente, encontramos distintas partidas que se refieren a todo lo relacionado con las planchas y su estampación. En la primera, referente a las láminas se lee: «*Mas ochocientos sesenta y ocho reales pagados a don Carlos Casa-*

---

68 Jimeno Aranguren, R., *El remedio sobrenatural contra las plagas agrícolas hispánicas: estudio institucional y social de la cofradía y santuario de San Gregorio Ostiense*, Sorlada, Cofradía de San Gregorio Ostiense, 2005.

69 Cruz Valdovinos, J. M., «Apuntes para la historia de la platería en la Basílica de San Gregorio Ostiense», *Príncipe de Viana*, núm. 163 (1981), pp. 348.

70 Archivo Parroquial de Sorlada. Libro de Cuentas de la Cofradía de San Gregorio 1690-1751, cuentas dadas en 1720, fol. 163.



San Gregorio Ostiense, por Carlos Casanova, 1737. (Foto Biblioteca Nacional).



Grabado de San Gregorio Ostiense, fines del siglo XVIII que se incorporaba en los formularios de bendición de los campos.

nova por el coste de dos láminas y un sello de San Gregorio, consta por escritura y recibo»[71]. En la partida correspondiente a la estampación se lee: «*Mas ochocientos reales pagados a dicho Casanova por la impresión de dos mil estampas mayores y cuatro mil menores y más dieciséis reales por doce estampas en vitela para regalar al Señor Obispo y Señores Jueces, constó de recibo*»[72]. Por otra tercera partida se hace constar el pago de 16 reales al procurador Oronoz que corrió con el cuidado y el encargo de las láminas y su estampación.

Los cofrades debieron quedar contentos con las obras de Casanova, ya que al poco tiempo se le encargó otra lámina pequeña para incluir en los rezos y versos del santo, concretamente entre 1739 y 1740. En las mismas cuentas se hicieron una especie de escaparates con sus marcos, puertas y bisagras para que los cuestores llevasen a las demandas con la estampa grande de San Gregorio[73].

A mediados de siglo, las tiradas solían ser anuales. En las cuentas dadas en mayo de 1755 se contiene el gasto de 42 reales y 26 maravedís por la estampación de 500 pequeñas y varios impresos de oraciones y en las de 1756, correspondientes al año anterior, se anotan 936 reales para el impresor, por el importe de un número indeterminado de estampas, formularios y algunas de tafetán, advirtiendo que se habían hecho tres docenas de estampas crecidas y medianas.

Cuando se iba a proceder al más famoso de los viajes de la Santa Cabeza, en aquel año de 1756, unos días antes de emprender la salida se ordenó al impresor de Pamplona, Martín José de Rada, la preparación de estampas para distribuir y vender en ciudades y villas de España, llegándose a tirar 3680 estampas medianas y 2400 grandes, de ellas tres docenas de tafetán «*para las personas de distinción*»[74]. En las cuentas de 1757-1758 se anota el gasto de 67 reales pagados a un impresor por el tafetán con el que se estamparon tres docenas[75].

El hecho de que la Santa Cabeza peregrinase anualmente con una ruta fija por diferentes tierras, fuera del reino, hizo que la devoción al santo y sus reliquias creciese sin precedentes a lo largo del siglo XVIII y nos explica que sus estampas llegasen a lugares alejadísimos de nuestra geografía y del área de influencia de la basílica de Sorlada. En el Archivo Diocesano de Jaén se conserva un ejemplar de la estampa grande que procede con toda seguridad del viaje de 1756, cuando la Santa Cabeza fue trasladada en un coche costeado por la corona y visitó Aragón, Extremadura, Andalucía y La Mancha[76].

Afortunadamente, conocemos una estampa de cada una de las planchas. La mayor se conserva en la Biblioteca Nacional[77], mide 300 x 222 mm. y es de una compleja composición por el número de escenas que presenta[78].

Las inscripciones que van debajo de las viñetas aluden a la vida del santo y en la gran cartela inferior leemos: «*Vº Rº DE S GREGORIO Ostiense / cuio cuerpo se venera e la Valle d la*

71 Archivo Parroquial de Sorlada. Libro de Cuentas de la Cofradía de San Gregorio 1690-1751, cuentas dadas en mayo de 1738, fol. 284v.

72 *Ibidem.*

73 *Ibid.*, fols. 291 y 292.

74 Barragán Landa, J. J., «Las plagas del campo español y la devoción a San Gregorio», *Cuadernos de Etnología y etnografía de Navarra*, núm. 29 (1978), p. 291.

75 Archivo Parroquial de Sorlada. Libro de Cuentas de la Cofradía de San Gregorio desde 1752, cuentas dadas en 1755, 1756 y 1758.

76 Aponte Marín, A., «Conjuros y rogativas contra las plagas de langosta en Jaén (1670-1672)», *La religiosidad popular. II. La Vida y muerte: imaginación religiosa*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 558.

77 Páez Ríos, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, vol. I, pp. 215-216.

78 Ansón Navarro, A., «El ejeano Carlos Casanova y Sanchoner (1709-1770), destacado grabador y pintor de Cámara de los reyes Fernando VI y Carlos III», *El grabador ejeano Carlos Casanova (1709-1770) y su hijo el medallista Francisco Casanova (1731-1778)*, Zaragoza, Diputación Provincial-Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 2009, pp. 87-88 .





Grabado de San Gregorio Ostiense por Carlos Casanova, 1737 y estampación posterior de mediados del siglo XVIII. (Fotos Calcografía Nacional).

Berrueza R^{no} de Nav^{a} donde se / experimentan innumerables prodigios co en agua pasada por la cabeça / del S^{o} pues rociado los campos con ella se havieta la / langosta y todo genero d sabandijas daño para / los frutos de la tierra». En el margen inferior de la estampa aparece la firma del grabador: «*C^{s} Cassanova d^{t} et ex^{t} anno 1737*». En el ejemplar de la Biblioteca Nacional esa es la inscripción que fue la original. En otra versión de la misma estampa, conservada en la Colección de los Condes de Bureta de Zaragoza, se añade un texto alusivo a la concesión de indulgencias por el obispo Miranda y Argaiz, naturalmente posterior, pues lo fue de Pamplona entre 1742 y 1767. Por tanto, la versión de la Biblioteca Nacional es la original y no está recortada[79]. Solo después, se modificaría el texto, debido a la gran devoción del citado prelado al santo[80], que le llevó a la publicación de un edicto polémico ordenando la celebración de su fiesta con rito doble y a la edición de un largo libreto de 99 páginas, justificativo de su culto y tradición.

La parte gráfica de la estampa narra gran parte de la leyenda del santo, resumiendo a cuatro las escenas alusivas a su muerte y llegada de su cuerpo desde tierras riojanas a las navarras. Dos de esos pasajes figuraban en el gran pórtico barroco y otras muchas lo están en el tambor de la cúpula del santuario. Las cuatro están situadas a los lados de la figura del santo, que bendice y va revestido con capa e insignias episcopales.

Por debajo de la figura del santo y las cuatro viñetas, encontramos sendos ritos practicados de forma inmemorial con las reliquias. En primer lugar, el paso del agua por la santa cabeza argéntea a través de un embudo que se coloca en la parte superior, para recoger en un palangana todo el líquido que se destinaba a la bendición de los campos y para ingerir enfermos y devotos, algo que practica el grupo de la derecha.

79 *Ibid.* pp. 210-211.

80 Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos de Pamplona. Siglo xviii*, vol. vii, Pamplona, Gobierno de Navarra-Eunsa, 1989, pp. 502-522.

Un ejemplar de la estampa de mediano tamaño guarda la Colección Antonio Correa en Calcografía Nacional y mide 196 x 141 mm. Al igual que la de mayores dimensiones, también sufrió alguna modificación para agregar el texto de las indulgencias concedidas por el citado obispo Miranda y Argaiz. Su esquema sería reproducido con toda fidelidad al modelo de Casanova hasta bien entrado el siglo xix en litografías realizadas en Logroño en el establecimiento de Segura.

La más pequeña de todas ellas aún se seguía utilizando en los impresos y formularios para el oficio y rezo de San Gregorio Ostiense y mide 97 x 63 mm.

SANTA FELICIA *EN ACCIDENTES HABITUALES, ESPECIALMENTE EN TUMORES FRÍOS O LAMPARONES*

Dos grabados conocemos de esta santa legendaria de la hagiografía navarra[81], ambas en diferentes colecciones particulares. La primera del último tercio del siglo xviii, firmada por el aragonés Mateo González, de gran calidad y otra más popular, realizada en 1826 por Marcos Vergara en Pamplona.

En ambos casos se narra su martirio. Como es sabido, Felicia y su hermano Guillén –sucesor del poderoso ducado de Aquitania– vivían holgada y confortablemente es sus ricos señoríos. Un día, ella decidió peregrinar a Compostela, siguiendo una costumbre hondamente arraigada en su familia desde que Guillermo x viniese a morir en Santiago, un 9 de abril –Viernes Santo– de 1137.

A su vuelta, tocada de la poderosa influencia del apóstol, despidió a su séquito y quedó, sirviendo como criada, moza de labor, en Amocáin. Su hermano, al saberlo, partió en su búsqueda y la requirió para que retornase a su país, donde le aguardaban un conveniente compromiso matrimonial y una existencia regalada. Ella se negó y él, en un rapto de cólera, la degolló. Los perros lamieron su sangre. Arrepentido ante su crimen, enterró a su hermana y en hábito de peregrino, recorrió el camino jacobeo buscando el perdón. De retorno, observó el alto de Arnotegui y decidió construir una ermita y recluirse en ella, trabajando y orando, hasta su muerte. Felicia, sepultada en Amocáin, surgió con su ataúd del campo como un retoño. Luego, montada en una mula blanca, fue conducida hasta Labiano, en donde sería enterrada y se conserva en una bella urna barroca de plata, rodeada de exvotos. Allí permanece su cuerpo incorrupto curando los dolores de cabeza de lugareños y foráneos. Esta leyenda tomó cuerpo literario en el auto sacramental que, con el nombre de Misterio de Obanos, se ha venido representando en la citada villa desde 1962 y que retorna en cada año Compostelano[82].

La composición grabada por el aragonés Mateo González es muy elegante, la acción se desarrolla en un paisaje. La mancha mide 225 x 148 mm. La composición quizás se base en algunas obras anteriores, como la que figura en el banco del retablo de la basílica. Santa Felicia aparece arrodillada con la corona a los pies y ataviada con vestimentas atemporales. Guillermo viste polainas, golilla y capa corta y se dispone a atravesarla con una espada. Al fondo, un gran rayo de luz se abre entre las nubes. En la parte inferior, leemos en letra cursiva: «*Ymagen de la Reyna Sª Felicia venerª en el Lugar de Labiano junto á Pamplona donde está / su cuerpo: es prodigª pª curar accides. habituales, especialmte. tumores frios, o lamparones. A expensas de un Devoto / Matheo Gonzalez lo gravo*». Acerca del anónimo devoto, no podemos especular apenas, tan solo recordar que el patrono de la basílica de Santa Felicia era el conde de Javier. En 1755 había fallecido el v conde, don Antonio de Idiáquez Garnica y Córdoba (1686-1755), casado

81 Pérez Goyena, A., *La santidad en Navarra*, Pamplona, Gráficas Gurrea, 1947, pp. 152-153.
82 Corpas Mauleón, J. R., *Curiosidades del Camino de Santiago*, León, EDILESA, 2004.



Santa Felicia por Mateo González, c. 1775.

desde 1708 con la condesa titular de Javier, doña María Isabel Aznárez de Garro Javier y Alarcón (1692-1754)[83]. El heredero y primogénito fue el Padre Francisco Javier Idiáquez (1711-1790)[84], que ocupó altos puestos de gobierno en la Compañía y renunció a sus derechos en su hermano Ignacio, que por cronología pudo tener que ver algo con la apertura de la plancha. Este último podría haber costeado la matriz en torno a 1775.

Al autor de la pieza, Mateo González (1737-1808) ya nos hemos referido en otras estampas suyas en Aralar, Virgen del Carmen de Pamplona, Santa Ana de Tudela o la Dolorosa de Lesaca. Como en todos estos ejemplos, hace gala de un trabajo delicado y fino, acorde con alguien que manejaba el oficio estricto de grabador con altura[85].

La otra estampa, ya decimonónica, fue realizada en 1826, aunque se recogieron en ella las indulgencias concedidas por un prelado del siglo XVII, como atestigua su inscripción, en la que leemos: «*El Ilt^mo^ Sr D^n^ Toribio de Mier Obispo de Pamplona concede 40 dias de Indulg^a^ / a todos los q^e^ rezaren un Padre nuestro y Ave María del^te^ de esta Imagen de la / REINA SANTA FELICIA / 1826 Vergara en PP*». Su plancha mide 182 x 134 mm. Compositivamente, es mucho más anecdótica que la del siglo XVIII, ya que no solo muestra a los personajes, sino que en la base reproduce el sepulcro de plata y cristales que alberga el cuerpo de la santa con sus elegantes patas con bolas y garras de león. La escena de la degollación, en este caso, se presenta con los dos personajes en posición frontal, la santa delante y su hermano con casaca y tricornio detrás. Otros elementos que ayudan a la comprensión del relato legendario también se ven: el monte de Amocáin, iglesias de Labiano y Arnotegui y el caballo de San Guillén.

Como ya indicamos al tratar en otras estampas de Marcos Vergara, como el Cristo del Amparo de Aibar, el citado maestro se asocia con la realización de planchas para algunos escudos heráldicos estampados en pasaportes, como el que firma en La Habana el capitán general de Cuba don Joaquín de Ezpeleta en un pasaporte de 1838 a favor de Tomás Trueba, vecino de Santander, con el nombre completo: «*Marcos Vergara*»[86]. A la sazón hay que recordar que el citado don Joaquín de Ezpeleta era de familia navarra, su padre había sido virrey de Navarra y él mismo fue diputado por Navarra en 1834-1836, momento en el que pudo encargar la plancha de su escudo heráldico destinado a estampar en los documentos que necesitase, como los pasaportes. Otro pasaporte con escudo también hemos visto en una colección particular, firmado por el mismo maestro –*Marc^s^ Vergara*–, que pertenece a don Juan Ruiz de Apodaca y Eliza, conde de Venadito, en este caso firmado en 1833[87]. El encargo de la plancha con su escudo nobiliario lo pudo hacer el citado personaje cuando ocupó el virreinato de Navarra, entre 1824 y 1826 en Pamplona. La especialización de Marcos Vergara en este tipo de planchas heráldicas no deja lugar a dudas, pues en la Colección Antonio Correa se conservan otros dos pasaportes con las armas Francisco Echezarreta y Olaeta[88], firmado en 1831, y de Blas de Fournas-Labrosse, rubricado en 1832[89].

83 Este matrimonio se celebró al año siguiente de un sonado pleito entre don Félix Azlor, capitán de Dragones al que la condesa de Javier, con quince años de edad, había dado palabra de casamiento. *Vid*. Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos. C/ 1221, núm. 19. De don Félix Azlor contra la condesa de Javier, y marquesa de Cortes.

84 Pérez Goyena, A., *La Santidad en Navarra*, Pamplona, Gráficas Gurrea, 1947, pp. 89-91.

85 Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, pp. 330-341 y 478-511.

86 Vaquerizo Gil, M., *Catálogo de sellos del Archivo Histórico Provincial de Cantabria*, Santander, Diputación Provincial de Cantabria, 1988, p. 111, núm. 131.

87 Real Academia de San Fernando. Calcografía Nacional. Colección Antonio Correa, caja 24, num. 8783.

88 Real Academia de San Fernando. Calcografía Nacional. Colección Antonio Correa, caja 24.

89 *Ibidem*.



Santa Felicia por Marcos Vergara, 1826.



Santa Ana por Mateo González, 1784.
Estampación en seda y papel.

SANTA ANA, PATRONA DE TUDELA *CUYOS PRODIGIOS ACREDITA LA EXPERIENCIA*

Entre los usos y funciones de la estampa devocional, destacan los meramente devocionales y postulatorios. En el caso del grabado de Santa Ana, un acuerdo municipal de 1784, relacionado con las fiestas conmemorativas de la erección de la colegiata en catedral, nos indica que también sirvió como regalo o cumplimiento con compromisos de especial relevancia. La resolución del Regimiento de la ciudad dice así:

«Que mediante se halla Su Señoría con positivas noticias que de la Villa y Corte de Madrid y otras partes han de venir muchos sujetos de la primera distinción que con su influjo han inclinado la piedad del Rey para elevar en Catedral la Iglesia, se les haga alguna práctica demostración de gratitud, y séala una la de repartirles estampas de raso liso y otra tela equivalente en la que se imprima la Ymagen de Señora Santa Ana, para lo que Su Señoría tiene abierta una lámina de metal con su retablo moderno, y para este agasajo serán suficientes de cincuenta a sesenta estampas»[90].

90 Fernández Gracia, R., «Estampa de Santa Ana», *Tudela, el legado de una catedral*, Pamplona, Fundación para la conservación del patrimonio histórico de Navarra, 2006, pp. 300-301.



El historiador tudelano Pérez de Laborda, recuerda que era costumbre que el Ayuntamiento repartiese anualmente la víspera de la patrona Santa Ana 116 estampas, distribuidas de la siguiente forma, 12 para el obispo, 50 para el cabildo, 6 a cada uno de los alcaldes, otras para los regidores, secretario y otras autoridades hasta completar la citada cantidad[91].

El grabado se tiró en papel, en numerosas estampaciones, con el fin de estimular el culto a la patrona de Tudela. Al igual que en otros casos, las estampas iban destinadas a personas a las que inspiraban el mismo respeto y piedad que los retablos, esculturas y pinturas de los templos, a la vez que por un módico precio podían disponer de sus imágenes preferidas para satisfacer sus devociones particulares.

La mancha mide 350 x 214 mm. y una de las estampas de primera tirada 43 x 31 mm. Compositivamente, nos encontramos ante un ejemplo de reproducción del retablo de corte borrominesco que reproduce con cierta fidelidad el verdadero, sobre todo en la parte superior con las alegorías virtudes teologales y la fe en el centro, amén de la

91 Pérez de Laborda, M. *Apuntes tudelanos*, vol. I, Tudela, s/n, 1969, 3ª ed. corregida y aumentada por José Ramón Castro Álava, p. 444.

fama que corona el conjunto. El gran protagonismo se da a la titular que ocupa una gran hornacina y reproduce a la imagen de Santa Ana triples con sus mantos, toca y rica diadema escoltada por sendos ángeles con palmas. Un escudo de la ciudad, en el centro del banco del retablo, habla del patronato de la misma sobre la capilla con un texto a ambos lados que reza: «*Tutela semper fuit sub mea tutela*». En su inscripciones en la parte inferior se lee: «*Tutela semper / fuit sub nea tutela / Matheo Gonzalez f.t / V.º R.º de la Milagrosa Ymag.n de N.ª P.ª S.ª ANA; cuyos prodigiios acredita la experiencia, y publica la devoc.n de los Fieles: se ve / nera en la S.ª R.l y C.l Yglª de S.ª Maria, de la Antiq.ma mui noble, y spre Leal Ciudd d. Tudela del R.º de Navarra; sacado a devoc.n d. dha Ciu.d*». Conocemos estampaciones del siglo XVIII y XIX, en papel y seda, custodiadas en distintas colecciones particulares.

El autor de la plancha fue Mateo González (Daroca,1737-Zaragoza,1807), prestigioso grabador aragonés del que nos da abundantes noticias Luis Roy en su estudio[92] y que realizó varios trabajos para la Navarra de fines del siglo XVIII, como planchas de diferentes tamaños de la Virgen de los Dolores de Lesaca, según modelo escultórico del genial escultor aragonés José Ramírez, Santa Ana de Tudela en su baldaquino, la Virgen del Carmen y San José del desaparecido convento del Carmen Calzado de Pamplona y Santa Felicia de Labiano. El hecho de que raramente ponga fecha en sus láminas y la pérdida de documentación de las entidades o personas que encargaron las planchas, nos impiden dar una cronología exacta a los numerosos grabados que hizo con destino a tierras navarras. Por el contrario, otras obras suyas que aparecen en libros impresos en Pamplona o Tudela nos proporcionan fechas que pueden estar cerca de aquellas otras sin data; como el grabadito con el emblema de la Real Sociedad Tudelana de Amigos del País, que fue realizado en 1779 y que apareció estampado en las *Memorias* de la Sociedad en 1787[93].

SAN SEBASTIÁN, PATRÓN DE TAFALLA, *ABOGADO DE APESTADOS, COJOS, TULLIDOS Y MANCOS*

Las creencias en la protección de los santos en momentos trascendentales de enfermedad y de muerte, desarrollaron su papel como intercesores y taumaturgos y se plasmaron en textos hagiográficos y representaciones visuales. El caso de San Sebastián, como abogado contra la peste, es bien ilustrativo, al igual que ocurriría con San Roque a partir del siglo XV. El origen de la protección de San Sebastián sobre la peste data del año 680, cuando libró a Roma de una gran epidemia, hecho divulgado por Pablo Diácono en su *Historia Longobardorum*. A la sazón, hay que recordar que la peste concordaba con una lluvia de saetas, tanto en las fuentes clásicas –pasaje de la Ilíada en que Apolo desencadena la peste con el disparo de su flecha– como en las bíblicas (Salmos 7 y 64). La *Leyenda Dorada* colaboró decisivamente a la difusión de su culto e iconografía. En su texto se afirma que el santo quedó cual erizo tras su asaeteamiento. Desde mediados del siglo XIV, con motivo de la peste negra, su popularidad creció muchísimo.

A fines de la Edad Media, se había convertido en el santo mártir, por excelencia, con gran notoriedad en toda Europa. Se glosaron los paralelismos con Cristo, no solo por su relación con el pasaje de Cristo a la columna o con el *Ecce Homo* –en el caso de aparecer con los brazos hacia adelante–, sino por el árbol al que fue atado en analogía con el madero de la cruz y por

92 Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, pp. 330-341 y 478-511.

93 Guijarro Salvador, P., «Empresa de la Real Sociedad Tudelana de Amigos de Deseosos del Bien Público», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2007*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2007, pp. 232-235.

el número simbólico de sus flechas. Si éstas eran tres evocaban a los clavos de Cristo y en número de cinco a sus llagas.

En Navarra cuenta con tres parroquias bajo su advocación: Juarbe, Aramendía y Eulz y sus ermitas rondan la docena entre las existentes y las desaparecidas (Allo, Arano, Arruazu, Asarta, Cascante, Cintruénigo, Gastiáin, Lacunza, Muniáin de la Solana, Olazagutía y Navarzato en Roncal). Respecto a las cofradías, al menos hubo veinticinco, la mayor parte de ellas en Tierra Estella.

Las autoridades municipales de ciudades y pueblos hicieron, desde el Medioevo, votos a los santos que se traducían en promesas para guardar sus fiestas, en agradecimiento por los favores recibidos. Fueron frecuentísimos y algunas localidades tenían varios como ocurrió en Pamplona o Sangüesa, con ocho y seis respectivamente. Uno de los primeros votos a San Sebastián documentados en Navarra es el de Olite, en 1413, a raíz de la peste de aquel año. Se acompañó del rito protector consistente en rodear el perímetro de la localidad con un pabilo o mecha bendecida. Pamplona sufrió una epidemia de peste en 1599. Entre las medidas tomadas no faltaron las de tipo religioso. Las autoridades municipales se comprometieron a guardar abstinencia las vísperas de San Sebastián y San Fermín.

Algunos de aquellos votos terminaron en el patronazgo de no pocas localidades. En Tafalla, el legendario milagro de la boina de 1426 hizo crecer su culto, llegando a través de su cofradía numerosos donativos. Su célebre imagen pétrea se atribuye al escultor Johan Lome y para su realización dejó una manda, en 1422, el secretario real Sancho de Navaz[94]. La celebración de su fiesta acercó, en tiempos pasados, a numerosos devotos y comerciantes atraídos por las ventas de la feria anual. Los cuestores o personas que pedían limosnas para su culto se distribuían a fines de la Edad Media por las diócesis de Pamplona, Tarazona y Bayona, en aras a conseguir fondos para la función asistencial que se daba en el convento de los franciscanos[95].



San Sebastián por Petrus Thomas, 1713.

El primitivo retablo de 1505 en el que se veneraba fue sustituido en 1682, cuando se contrató con un afamado artista tudelano, Sebastián de

94 Cabezudo Astrain, J., «Historia del Real Convento de San Sebastián de Tafalla», *Príncipe de Viana*, núms. 42-43 (1951), pp. 165-187.

95 Marcotegui Barber, B., «Algunos fundamentos históricos del culto a San Sebastián en Tafalla», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 78 (2004), pp. 63-84.

Sola y Calahorra con la colaboración de su joven cuñado Francisco Gurrea y García. La pieza no se conserva, pero conocemos algunos de los detalles gracias a la documentación mencionada. El ajuste se hizo por 1.800 ducados, lo que nos habla de una obra realmente importante en la que se rendía culto nada menos que al patrón de la ciudad, San Sebastián[96]. Este encargo desde Tafalla no era el único que iban a realizar artistas tudelanos en aquella localidad y, por otra parte, la intervención de Sola y Gurrea se explica por otras obras que habían realizado, para aquellas fechas, destinadas a otros conventos de la orden en Tudela y Nájera.

La devoción hacia el patrono experimentó a fines del siglo XVII y comienzos de la siguiente centuria unos momentos relevantes. Así lo demuestran las grandes rogativas de 1691, 1694 y 1716, la autorización para gastar en su adorno y fiesta 250 ducados en 1693, o la curación de un tullido en 1700[97].

En la colección de la casa Azcona pudimos contemplar hace unos años una estampa del patrono de Tafalla firmada en 1713 por Petrus Thomas, un grabador conocido por haber participado en las ilustraciones del *Nobiliario de la Valdorba* de Elorza y Rada en 1714[98]. Un grabado de la Virgen del Vico de Arnedo también lo firma el mismo autor en el mismo año de 1714, haciendo constar que lo había dibujado y abierto la plancha. Es posible que el grabador fuese llamado por los franciscanos del Vico y de allí viniese a los frailes de Tafalla o viceversa.

La estampa de San Sebastián es compleja en su composición. El santo no aparece en la escena de su martirio, que es lo más usual, sino como militar en una hornacina rodeada de arreos militares, propios de un santo guerrero en plena exaltación barroca. Al respecto, hay que recordar que la categoría social de San Sebastián, como militar, hizo que en la Edad Media adquiriera tintes de caballero, por lo que se divulgó un modelo iconográfico con lujosas vestimentas y un rico collar pendiendo de su cuello. En un retablo procedente de San Miguel de Estella, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, lo encontramos cual noble palatino, con la espada en una mano y las saetas en la otra. Comparte titularidad con San Nicasio, que gozó de popularidad en Navarra y devoción por parte de sus monarcas. El retablo pertenece al periodo gótico internacional y fue encargado, junto al de Santa Elena, conservado *in situ*, de Martín Pérez de Eulate en 1402 para su capilla funeraria. En la puerta de San José de la catedral de Pamplona, obra de la primera mitad del siglo XV, aparece como caballero. A la segunda mitad del mismo siglo pertenece una tabla de una colección de Corella y filiación aragonesa, que Altadill creyó que era un retrato del Príncipe de Viana con signos de santidad, pero que se ha de identificar con San Sebastián. En el citado retablo de Cintruénigo, del último tercio del siglo XV, aparecía también como caballero. En Artajona se encuentra una escultura de los inicios del siglo XVI con esas mismas características. La colección Arrese de Corella guarda una tabla procedente de Vierlas (Zaragoza) de comienzos del siglo XVI, en la que viste ricamente y se adorna con una doble cadena que pende sobre su pecho, portando un enorme arco y una flecha, cual doncel preparado para la caza. La pieza se relaciona con obras aragonesas del momento.

La inscripción inferior del grabado reza así: «*Verdadero Ret.º de la Antiquiss,ª / Imagen de el G St Sebastián, que se Venera En el Real / Conv.^{to} de S. Fran^{co} de la Ciu.^{d} de Tafalla, con el título de este glor^{o} / Santo. Por quien obra Dios muchos milagros, en Apestados. / Coxos, Mancos, Tullidos, y todo género de enfermedades. / Dedícase A la M. N. M. Ilustre y Antiquissima / Ciudad de Tafalla de quien es Patrono / D. Petrus Thomas Pres inv. fc. a. 1713*».

96 Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, p. 192.

97 Esparza Zabalegui, J. M., *Historia de Tafalla*, vol. I, Tafalla, Altafaylla Kiltur Taldea, 2001, pp. 358, 360, 361, 368, 369, 383 y 384.

98 Itúrbide Díez, J., *Escribir e imprimir. El libro en el Reino de Navarra en el siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, p. 298.



San Sebastián, patrón de Tafalla, por José Pérez, segundo cuarto del siglo XIX. (Foto Biblioteca Nacional).

El mismo esquema compositivo de la estampa anterior presenta otra conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, en este caso firmada por José Pérez. La similitud entre ambas hace sospechar que lo que pudo hacer este último, sería retocar la matriz y disponerla para nuevas tiradas. Las líneas quedan más precisas en algunos detalles y ciertos motivos como los cuernos de la abundancia que se han reformado levemente. La inscripción da alguna pista sobre el momento al que corresponderá la estampa. El hecho de que ya no aparece como lugar de culto el convento de la franciscanos, sino la parroquia de Santa María, sitúa la obra tras la desamortización de Mendizábal. El texto de la misma reza en caracteres de cursiva decimonónica: «*Verdadero Ret.º de la Antiquiss,ª / Imagen de el G S.t Sebastián, que se Venera en la / Parroquial de Sª María de la Ciu.d de Tafalla, con el / título de este gloriº Santo Por quien obra Dios mu- /chos milagros, en Apestados Coxos, Mancos, Tullidos, / y todo género de enfermedades. / Dedícada a lª Ciudad de Tafalla de quien es Patrono / José Perez Grabó*».

José Pérez se documenta en la capital aragonesa mediado el siglo XIX con diversos encargos de cierta relevancia como una lámina de San José (1851) o una Purísima Concepción, reproduciendo un modelo de José Dordal en el mismo año[99].

UN SANTO EN EL CAMINO DE SANTIAGO: SAN VEREMUNDO, *PADRE DE POBRES Y ABOGADO DE TEMPORALES*

El monasterio benedictino de Irache reivindicó durante el Antiguo Régimen la figura de su famoso abad San Veremundo. No cabe duda que las disposiciones eclesiásticas, referentes a su culto, se han de poner en directa relación con su iconografía. Sus imágenes estuvieron muy presentes en las dos localidades que se disputan la patria del santo, Arellano y Villatuerta, así como en algunos monasterios benedictinos. Un hecho importantísimo para su culto e iconografía tuvo lugar en el último tercio del siglo XVI, en plena fiebre de recuperación y culto a las reliquias de los santos propiciada por la iglesia y ejemplarizada por el propio monarca en El Escorial. El abad de Irache fray Antonio de Comontes, en 1583, agradecido a la salud recibida mandó hacer un arca de madera tallada y policromada con escenas de la vida del santo para guardar la mayor parte de sus reliquias, mientras ordenaba engastar en plata otras partes para la veneración de los fieles. Nuevas muestras de recuerdo al santo se dieron en 1657 con la construcción de una hermosa capilla y urna de plata.

Durante el siglo XVIII el culto al santo tuvo dos momentos especiales ligados a la extensión de su rezo, primero a todo el obispado de Pamplona a instancias de su prelado, en 1746, y más tarde a todo el reino de Navarra. Los abades de Irache y Fitero fueron quienes pidieron a las Cortes de Navarra, reunidas en 1765 en Pamplona, que instasen a la Sagrada Congregación de Ritos para la extensión a todo el reino del oficio de San Veremundo y San Raimundo[100]. La Diputación del Reino dio cuenta en la siguiente reunión de las Cortes, en 1780, de cómo se había resuelto positivamente el mandato de las Cortes precedentes y ya se habían impreso los oficios años atrás[101].

En los prolegómenos de esta solicitud a la Congregación romana de Ritos de 1765, en 1764, el abad de Irache entre 1761 y 1765 fray Miguel de Soto Sandoval, maestro de teología en el Colegio de San Vicente de Salamanca y regente y catedrático de prima de teología en la Universidad de Irache, publicó en las prensas pamplonesas una *Vida de San Veremundo* acompañada de un grabado del santo con hábito

99 Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza…*, *op. cit.*, pp. 387-388.
100 Archivo General de Navarra. Libro X de Actas de Cortes de Navarra, fols. 162 y ss.
101 Id. Libro XI de Actas de Cortes de Navarra, fols. 27-28.

benedictino, báculo y mitra a los pies, realizado por el aragonés José Lamarca[102]. Se acompaña de una inscripción en la que se lee: «*SAN / Veremundo, Hijo / de Navarra / Jph. Lamarca ft*».

El grabado de fray José de San Juan de la Cruz, 1746

Mayor singularidad posee otro grabado de mayor tamaño e importancia realizado por fray José de San Juan de la Cruz, fechado en 1746 y que hay que poner en relación con la extensión del rezo de San Veremundo a todo el obispado de Pamplona que fue decretada por don Gaspar de Miranda y Argaiz en abril de 1745, hasta entonces limitado al monasterio de Irache, del que había sido abad. El prelado actuó sin comunicar nada al cabildo catedralicio, que no se enteró de la decisión episcopal hasta que apareció en la gallofa de 1746. El asunto dio lugar a ciertas dudas sobre la licitud de la decisión y los canónigos consultaron a jesuitas, carmelitas calzados y franciscanos, con distintos pareceres. El mismo prior don Fermín de Lubián preparó un borrador para la oportuna consulta a la Santa Sede, en torno a la validez del decreto episcopal que al final no se envió[103].

No es ninguna casualidad que en aquel mismo año de la extensión del rezo al famoso abad de Irache se feche una delicada e historiada estampa con amplio contenido, la cual no haría sino insistir por vía visual en los milagros y hechos prodigiosos de la vida del santo, en aras a justificar si cabe de forma más directa la determinación del obispo en la que debió pesar la colaboración del abad del monasterio de Irache.

Tanto por su contenido iconográfico, como por su diseño su autoría es digna de una mención especial en este estudio. Su tipología, hace que lo clasifiquemos como una «*wundervita*», o vida admirable a causa de la representación en conjunto de los hechos y prodigios del personaje. Los sucesos narrados en las viñetas tienen su correspondencia literaria con los textos que hasta entonces se habían escrito sobre San Veremundo, fundamentalmente el Leccionario con sus ocho textos sobre el santo, la crónica benedictina del Padre Yepes[104], y todo el trabajo preparado y remitido por el cardenal de Aguirre[105], para los Bolandos[106], materiales que utilizó el mencionado abad Soto Sandoval en la hagiografía antes citada junto a diversos papeles guardados en el archivo del monasterio benedictino. Se trata de una auténtica hagiografía en papel. Algunos de aquellos pasajes figuraban ya en la arqueta renacentista que guardaba los restos del santo y que el abad Antonio Comontes mandó hacer en 1583, agradecido por su curación. La pieza fue atribuida por Biurrun al escultor Pedro de Troas[107], si bien los que trabajaron en

102 Soto Sandoval, M., *Vida de el Glorioso S. Veremundo, monge y Abad de Hirache*, Pamplona, Herederos de Martínez, 1764.

103 Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos de Pamplona. Siglo xviii*, vol. vii, Pamplona, Gobierno de Navarra-Eunsa, 1989, pp. 501-502.

104 Yepes, A., *Coronica General de la Orden de San Benito Patriarca de Religiosos*, vol. iii, Universidad de Irache, Nicolás de Asiayn, 1610, fols. 369-370.

105 José Sáenz de Aguirre (Logroño, 1630-Roma, 1699) ingresó en la orden benedictina en 1630 en San Millán de la Cogolla y completó su formación en la Universidad de Irache, en la que obtuvo los grados de bachiller en artes y teología y explicó esas disciplinas hasta 1670. *Vid*. Díaz Díaz, G., «Saenz de Aguirre, J.», *Hombres y documentos de la filosofía española*, vol. iii, Madrid, CSIC Instituto de Historia, 2003, pp. 39-41.

106 *Acta Sanctorum quotquot toto orbe coluntur, vel a catholicis scriptoribus celebrantur, quae ex Latinis & Graecis, aliarumque gentium antiquis monumentis / collegit, digessit, notis illustravit Joannes Bollandus... ; operam et studium contulit Godefridus Henschenius...Martii*, tomo I, Antuerpiae, Iacobum Meurisium, 1668, pp. 794-798. Reimpresión, Bruxelles, Culture et Civilisation, 1966, pp. 794-798.

107 Biurrun y Sotil, T., *La escultura religiosa y bellas artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935, pp. 173-175.



San Veremundo por fray José de San Juan de la Cruz, 1746.

ella fueron un escultor de nombre Francisco que trabajó en ella con su criado treinta y cinco días y medio y Martín de Morgota que lo hizo a lo largo de 17 días, por lo que cobraron en diciembre de 1584 y junio del año siguiente[108].

La composición presenta un óvalo con la figura del santo bajo el escudo del monasterio, cuatro viñetas a su alrededor y en el tercio inferior una gran inscripción con otras dos viñetas a los lados. San Veremundo viste la cogulla negra benedictina, sobre la que luce el pectoral, empuña el báculo con su mano izquierda, mientras que con la derecha bendice, la mitra se encuentra a sus pies. Un texto partido a sus pies lo identifica: «*Gratia VERE MVNDUS Nomine*». La viñeta superior izquierda presenta al santo en oración ante un altar barroco con aletones vegetales presidido por una imagen de la Virgen. El texto que le acompaña reza: «*Hablale muchas / veces la Ymagen de / Nra Señora la Re / al de Hirache*». La devoción mariana del santo la glosan los Bolandos con este texto: «*Inter alias autem virtudes viri Dei non parum enituit mira devotio in Beatam Virginem, cuius ardentissimo amore, velut in extasim rapiebatur; tenera coloquio & ignitas affectuum flammas emittens coram eam imaginem, quae hodie in praecipuo ac splendidisimo altari Hyrachiensi cernitur, ex puro argento formata &, noven retro seculis celeberrima, cuius auxilium imploraturus venit Rex Navarrae Sanctus*…»[109]. El abad Soto sintetiza aquella especial devoción mariana agregando que la imagen titular del monasterio era de venerable antigüedad y estaba desde tiempo de los godos en el altar mayor[110].

La escena superior derecha representa la aparición de la Virgen del Puy y se acompaña de la inscripción: «*Aparecese en su tiem / po la Ymagen de / Nra Sra del Puy / cerca de la ciud de Es / tella*». La relación del abad de Irache con la imagen del Puy, verdadero signo de identidad de Estella y sus tierras, venía muy bien para difundir la devoción y popularidad de San Veremundo. Las *Acta Sanctorum* recogen el hecho legendario en un largo párrafo en latín[111], que sería copiado por escritores posteriores como el Padre Soto, que lo relata así:

> *«Dícese también que en premio de su tierna devoción a la Madre de Dios, se apareció en su tiempo la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Puy, cuya aparición referiré brevemente. Era San Veremundo abad por el año 1080, en cuyo tiempo sucedió que unos pastores vieron unas lucidísimas estrellas como que caían del cielo, en un cerro que en lenguaje vascónico se llama Irizarra: dirigían rayos estas estrellas refulgentes sobre una gruta, que cerrada de espinas y matorrales estaba en aquella eminencia. A la vista de una cosa tan inopinada y nueva, quedaron aturdidos los inocentes pastores; pero viendo que se repetía el prodigio, uniforme siempre en las siguientes noches, con piadosa sencillez procuraron saber cual fuese la causa de una demostración tan portentosa. Subieron al cerro, y reconociendo el sitio a que se dirigían las luces de las estrellas, hallaron la gruta, y en ella una imagen de la Madre de Dios que en la palma de la mano siniestra tenía a su precioso Hijo, una y otra imagen de extremada hermosura, cuya belleza no había podido ajar o disminuir ni la vicisitud de los tiempos, ni la estrechez y fragosidad del sitio. Movido de la novedad, de un hallazgo tan precioso, el rey don Sancho Ramírez, amigo íntimo de San Veremundo, fundó en aquel mismo sitio la ciudad de Estella, dándole liberalmente el santo abad varias tierras que tenía allí el monasterio… Todo esto consta de varias escrituras de este archivo, de las cuales sacó el cardenal Aguirre lo que acabamos de referir y traen los Bolandos en el día 8 de marzo»*[112].

La viñeta central izquierda presenta al santo liberando a un endemoniado y socorriendo a necesitados y tullidos que se le acercan. El texto

108 Pellejero Soteras, C., «El claustro de Irache», *Príncipe de Viana*, núm. 5 (1941), p. 34.
109 *Acta Sanctorum… op. cit.*, p. 796.
110 Soto Sandoval, M., *Vida de el Glorioso…, op. cit.*, pp. 54-55.
111 *Acta Sanctorum…, op. cit.*, p. 796.
112 Soto Sandoval, M., *Vida de el Glorioso…, op. cit.*, pp. 117-118.

inferior reza: «*Sana enfermos / y endemonia / dos*». Esta facultad y poder del santo lo refiere en 1610 el cronista fray Antonio de Yepes brevemente y con estas palabras entresacadas de la lección de maitines del oficio del santo en su monasterio: «*resplandeció S. Veremundo con don de hacer milagros, y que expelía los demonios de los cuerpos de los hombres, y que daba vista a los ciegos y sanaba diferentes enfermedades*»[113].

En la escena central derecha lo encontramos en un paisaje campestre junto a las mieses en actitud de protegerlas frente a nublados y unos personajes inmovilizados, con un texto explicativo que dice: «*Con Oracs deshaze tem / pestades: apaga fuego de las / Mieses: y quedan immo / biles los la / drones*». A estos prodigios se refiere fray Miguel Soto, especificando algunos de ellos, como el de un hombre que se salvó en una crecida del río Ega invocando al santo, o el de los hombres de mala vida que dieron fuego a las mieses del monasterio y la oración del santo hizo que parase, quedando los facinerosos inmóviles, pudiendo caminar solo hacia el monasterio, en donde pidieron perdón al santo[114]. Respecto a las tempestades, se documenta la intervención de las reliquias del santo con motivo de nublados a comienzos del siglo XVII, en 1614, cuando varios testigos afirmaron que «*cuando se sacan las reliquias por causa de alguna tempestad que arroja piedra, al punto se muda en agua y luego cesa la tempestad*»[115]. Al mismo tema se refieren las *Acta Sanctorum*[116].

En la viñeta inferior izquierda se narra el milagro de la paloma en el interior de la iglesia abacial de Irache, con el santo celebrando ante el altar mayor presidido por su titular en la hornacina de su retablo, con numerosísimos fieles en actitud orante y con una visión anacrónica del arca de las reliquias del santo en su capilla. El texto explicativo reza: «*Después de dar qto tenia en una ham / bre general sustenta mas de 3000 / Pobres por medio de una mila / grosa Paloma*». Este prodigio se narra con todo detalle en los principales textos hagiográficos de Yepes[117], los Bolandos[118] y de fray Miguel Soto[119]. Al parecer, todos ellos lo tomaron del *Leccionario* monástico, cuyo texto tradujo el primero de ellos al castellano así:

> «*Aconteció en aquellos tiempos que una cruel hambre destruyó todo el reino de Navarra, por lo cual muchos compelidos de tan grande calamidad, venían al varón santo a pedirle limosna; y apretando cada hora más el hambre, un día se vino a juntar número de tres mil hombres; pero como en la casa no hubiese bastimento para dar de comer a tanta muchedumbre, porque los criados que por mandado del santo abad habían ido a buscar mantenimiento fuera de la provincia, no habían vuelto, levantóse un gran clamor y alarido entre los circunstantes; porque como estaban traspasados de hambre, no tenían esfuerzo de ir a otra parte, y así era lance forzoso haberse de perder si no eran socorridos por San Veremundo. Viendo el santo este miserable espectáculo, con notable sentimiento se llegó al altar para decir misa: ¡cosa maravillosa! Que habiendo llegado a aquel lugar, en el cual el sacerdote ruega a Dios por el pueblo, como San Veremundo pidiese a Dios socorro con muchas lágrimas, bajó una paloma blanca del cielo, la cual andaba revoloteando sobre las cabezas de cada uno, casi como queriéndoles tocar, y luego se subió al cielo a vista de todos: después de esto, cada uno de los que estaban presentes sintió en sí tanta hartura, y quedo cada cual tan satisfecho como si hubiera comido espléndidos y variados manjares; porque no solo con pan vive el hombre, sino con la palabra que procede de la boca de Dios. Todos, pues, dando gracias al Señor juntamente con San Veremundo, volvieron a sus casas*»[120].

113 Yepes, A., *Crónica General…*, *op. cit.*, fol. 369v.
114 Soto Sandoval, M., *Vida de el Glorioso…*, *op. cit.*, pp. 121-122.
115 *Ibid.*, pp. 169-170.
116 *Acta Sanctorum…*, *op. cit.*, p. 797.
117 Yepes, A., *Crónica General…*, *op. cit.*, fol. 370.
118 *Acta Sanctorum…*, *op. cit.*, pp. 796-797.
119 Soto Sandoval, M., *Vida de el Glorioso…*, *op. cit.*, pp. 123-124.
120 *Ibidem*.

La última de las representaciones localizada en la viñeta inferior izquierda narra otra escena de su vida, en el claustro que quiere ser el renacentista del monasterio de Irache con sus antepechos y hornacinas en los pilares. Allí lo encontramos arrodillado mostrando a su abad el pan que llevaba para los menesterosos, convertido en astillas de leña. El texto lo explica así: «*Para ocultar la limosna / convierte el Pan en / Astillas*». La cronología de este hecho ocurrió, según los relatos, en los inicios de la vida monástica del santo, cuando obedecía a su tío el abad don Munio. De este hecho se hacen eco tanto los Bolandos[121] como fray Miguel Soto, que lo relata al tratar de la caridad del santo, así:

> «*Un día llevaba para este fin unos pedazos de pan encubiertos en los hábitos, y como le encontrase el abad, le preguntó qué llevaba. Entonces el santo joven respondió que llevaba unas astillas, dando a entender que las llevaba para fomento de los pobres: mandó el abad que las descubriese, y al manifestar lo que llevaba oculto, se halló que los pedazos de pan se habían convertido en astillas; mostrando Dios por medio de este milagro cuán grata era a sus divinos ojos la profusa caridad que Veremundo ejercía con sus pobres y que la respuesta que había dado no era mentira, sino misterio*»[122].

La inscripción central inferior encerrada en una cartela de sinuosos perfiles contiene el siguiente texto:

> «*S^{N} VEREMVNDO / Abbad 40 años del Monasterio de / Sta Maria la r^{l} de Hirache: nat^{l} del reyno / de Navarra de Padres mui nobles: celebre en / Virtudes Milagros y don de Profezia Pa / dre de Pobres Abogado de los buenos Tempo / rales y contra las tempestades Murio / Año de 1092 esta su cuerpo entero en / Hirache / A devocion del M Ill^{e} S^{r} el M^{o} D^{n} fr Jospeh Balboa / Abbad y Rector del Monasterio Universidad de / Sta Maria la r^{l} de Hirache. / El Illmo Sr D^{n} Gaspar de Miranda y Argaiz Obp^{o} / de Pamplona concede 40 dias de indulgencias a to / dos los que rezaren un paternóster y Avemaria / delante de esta estampa año de 1746*». En el margen inferior derecho, fuera de la composición, pero dentro de la mancha firma el autor del grabado así: «*fr Josephus a S^{to} Joanne a Cruze Carmelita Descalceatus I^{n} Sculpsit a 1746*».

Respecto al autor, ya indicamos al tratar de los grabadores activos en Navarra, que su labor como tal en otras provincias ha sido estudiada por René Payo y José Matesanz[123] y cómo los datos que publican nos han hecho reflexionar y corregir algunas atribuciones de otras estampas navarras a fray José de los Santos[124], en beneficio del famoso fray José de San Juan de la Cruz.

El promotor de la estampa fue el Padre Maestro José Balboa (1688-1771), que ocupó la abadía del monasterio de Irache entre 1745 y 1749[125], y fue general de la orden benedictina entre 1757 y 1761. Este monje era gallego, natural de Santa María de Montán, cerca del monasterio de Samos, tomó el hábito y profesó en el monasterio de San Martín de Madrid en 1711 y 1712 respectivamente. Tras ordenarse en 1718 como presbítero, siguió la carrera de púlpito, ejerciendo como predicador en los monasterios de Huete, Montserrat, San Feliu de Guixols y Carrión, siendo predicador general desde 1745. En Irache se graduó en filosofía, teología y cánones en junio de 1745. Desde San Martín de

---

121 *Acta Sanctorum*..., *op. cit.*, p. 796.

122 Soto Sandoval, M., *Vida de el Glorioso*..., *op. cit.*, p. 95.

123 Payo Hernanz, R. y Matesanz del Barrio, J., «Una polémica artística en el entorno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fray José de San Juan de la Cruz y José Bejes. Entre el Barroco Castizo y el Barroco Cortesano», *De Arte*, núm. 10 (2011), pp. 129-156.

124 Echeverría Goñi, P. y Fernández Gracia, R., «Aportación de los Carmelitas Descalzos a la historia del arte navarro: Tracistas y arquitectos de la Orden», *Santa Teresa en Navarra. iv Centenario de su muerte*, Pamplona, Comisión del iv Centenario de Navarra, 1982, p. 200.

125 Ibarra, J., *Historia del Monasterio y de la Universidad literaria de Irache*, Pamplona, Talleres Tipográficos La Acción Social, 1938, p. 457.

Madrid, dio su aprobación a las *Cartas eruditas* del Padre Feijoo y al *Viatro Christianus* del Padre Krzesimouski. Durante su generalato se determinó la celebración de la fiesta de Santa Escolástica con toda solemnidad, así como el reparto de las plazas de profesores entre los sujetos con más méritos. En la visita a los monasterios recomendó a los prelados imparcialidad en el trato con los monjes y rectitud en el obrar, argumentando que para terminar con la decadencia, nada mejor que la observancia de la regla. El estudio y la lectura estuvieron entre sus objetivos para con los religiosos en aras a elevar su nivel cultural, poniendo como ejemplo a sus hermanos franceses «*que nos honran con la fama de su erudición y confunden nuestra flojedad con el buen olor de su virtud, y serán nuestro deshonor si no los imitamos*». Asimismo, animó a los monjes al estudios de la diplomática y la catalogación de los archivos monásticos. Al finalizar el cuadrienio de su generalato, no quiso aceptar abadía alguna, retirándose al monasterio de San Martín, en donde había profesado, en el que permaneció hasta su muerte[126]. De esta estampa de San Veremundo solo conocemos un ejemplar de una colección particular.

SAN RAIMUNDO DE FITERO

Las estampas que pudieron correr por Navarra, como en el resto de España del primer abad del monasterio de Fitero y fundador de la Orden Militar de Calatrava, fueron las debidas a maestros de la categoría de fray Matías de Irala o Juan Bernabé Palomino. No sabemos de imagen grabada alguna que se pudiese encargar desde la citada abadía.

El modelo para Irala lo proporciona, tal y como se indica en el texto que acompaña a la imagen, la escultura titular del retablo de las Calatravas de Madrid, obra de José Benito Churriguera, realizada a partir de 1720, dentro de su fase más progresiva e internacional, con influencia de modelos de Oppenord y Lepautre[127].

La estampa de 1725 es conocida en la producción de este religioso de la orden de San Francisco de Paula[128], que fue un destacado tratadista, dibujante, pintor y grabador que le convierten en una de las personalidades más importantes de la primera mitad del siglo XVIII, formado en el claustro, copiando estampas extranjeras, alcanzando una corrección nada usual en el oficio. Realizó numerosas estampas devocionales y retratos, algunas portadas, temas científicos y emblemáticos y fue autor del famoso *Método sucinto i compendioso de cinco simetrías apropiadas a las cinco órdenes de arquitectura, adornada con otras reglas útiles* (Madrid, 1739).

Las Madres Calatravas de Burgos conservan algún ejemplar en papel de Irala en donde aparece el santo como *miles Christi*. El grabado de Irala es técnicamente excelente y en él se pueden ir apreciando todos aquellos motivos que en el retablo pueden quedar más confundidos entre la talla. Un detalle que varía desde el punto de vista de los atributos, es que en la mano derecha porta, junto al bastón de mando, un Crucifijo al que el santo dirige su mirada, para insistir en su condición de soldado de Cristo. El mensaje de la unión de la bengala y el Crucifijo ha de interpretarse como la autoridad y el mando al servicio de Cristo y su Iglesia. El repertorio ornamental, propio de nuestro Barroco castizo y tradicional da cabida a sendas enormes palmas, roleos vegetales, cañones, grillos, trompetas, banderas y picas, propias de un lenguaje exultante de triun-

126 Zaragoza Pascual, E., *Los generales de la Congregación de San Benito de Valladolid (1701-1801). Studia Silensia* x, Abadía de Silos, 1984, pp. 167-172.

127 Bonet Correa, A., «Los retablos de las Calatravas de Madrid», *Archivo Español de Arte* (1962), pp. 21-49.

128 Id., *Vida y obra de fray Matías de Irala*, preliminar a la edición facsímil *Método sucinto y compendioso de las cinco simetrías de fray Matías de Irala*, Madrid, Turner, 1979.



San Raimundo de Fitero por Matías de Irala, 1725.

fo militar. La mancha mide 295 x 205 mm. La inscripción al pie reza: *VERDADERA EFIXIE DE S. RAIMUNDO. / ABAD DE FITERO, FUNDADOR DE LA / Orden y Cavallería de Calatrava, / de cuio Sagrado Cuerpo se venera / una parte principal en el Rl. Monaste- / rio de Religiosas de esta Orden / en Madrid. / F. Mathias de Irala del. Et exulp. Año de 1725 /El Eminentísimo S. Cardenal de Borja concede cien dias de Indulgencia a los q. rezaren un Padrenues*^{tro} *delante de esta S*^{ta} *Imagen por la Esaltacion de N*^{a} *S*^{ta} *Fee Católica*»[129].

La estampa de San Raimundo de Juan Bernabé Palomino (1692-1777) es más rara que la de Irala y obra posterior a 1747. Se mostró en la exposición *Fitero, el legado de un monasterio* en 2007 y pertenece a las Calatravas de Burgos[130]. No se cataloga en los repertorios de las obras de este maestro que fue grabador de Cámara desde 1737, profesor de la Real Academia de San Fernando y una de las más destacadas figuras en su especialidad del siglo XVIII. La mancha mide 14,1 x 165 mm. En la inscripción leemos: «*V*^{a} *EFIXIE DE S. RAIMUNDO ABAD DE / Fitero, Fun*^{or} *de la Orden y Cavall*^{a} *de Ca- / latrava, de cuio S*^{o} *Cuerpo se ven*^{a} *una p*^{te} */ princip*^{l} *en el R*^{l} *Monast*^{o} *d Religiosas desta Ord*^{n} *en Madrid / El Em*^{o} *Card*^{l} *Mendoza conc*^{e} *cien dias de Indulg*^{a} *a tod*^{s} *las per- / sonas d ambos sexos q dev*^{a}*m*^{te} *reçar*^{n} *un P*^{e} *N*^{o} *ante la Imag*^{n} *de S*^{n} */ Raymdo en Lam*^{a} *y Estampa rog*^{o} *a D*^{s} *por la exalt*^{n} *de / N*^{a} *S*^{a} *Fee Cath*^{ca} *extirp*^{n} *d las Hereg*^{s} *y S*^{d} *d S*^{s} *Mag*^{s} */ Is a Palomo sculp M*^{ti}»

La simplificación respecto a la composición de fray Matías de Irala se observa en la desaparición de follaje vegetal, niños, cañones, así como de la cabeza degollada a los pies del santo, que se ha sustituido por una mitra. Toda esa depuración está en consonancia con la evolución artística y de la gramática formal, especialmente en la Corte, donde los modelos castizos se sustituyeron, con mayor celeridad, por otros más en consonancia con los europeos.

La datación del grabado se puede realizar teniendo en cuenta la alusión en la inscripción al cardenal Mendoza, al que hemos de identificar con don Álvaro Eugenio Caamaño y Sotomayor (1671-1761), hijo del segundo marqués de Villagarcía, caballero de Santiago, arcediano de Toledo y Santiago de Compostela y patriarca de Indias desde 1733. Al año siguiente fue preconizado con título de arzobispo de Farsalia. A ruegos de Fernando VI, Benedicto XIV lo elevó a la dignidad de cardenal presbítero en 1747[131].

El autor de la composición y de la lámina para estampar, Juan Bernabé Palomino (Córdoba, 1692-Madrid, 1777) fue hijo de platero y sobrino del tratadista Antonio Acisclo Palomino. Se formó de manera autodidacta y con materiales que le proporcionó su tío, el mismo que le procuraría la entrada en la Corte. En 1736 se instaló definitivamente en Madrid y realizó obras de gran precisión técnica, estampas devocionales y retratos de importantes personajes de la época. En 1752 fue nombrado director de la sección de Grabado de la Real Academia de San Fernando, en donde ejerció un importante magisterio. Su hijo y otros familiares se vincularían al arte del grabado[132].

Buenas pruebas de los usos terapéuticos y de culto de estampas como ésta, nos proporcionan, en el caso de San Raimundo de Fitero, algunos relatos de milagros atribuidos a la intercesión de San Raimundo. Así, sabemos que «*Andrés Bermúdez, asistente que fue muchos años en la*

129 Fernández Gracia, R., «Entre la historia, la leyenda y el mito. La imagen de San Raimundo, abad de Fitero y fundador de la Orden militar de Calatrava», *Fitero, el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 159-160.

130 Id., «San Raimundo de Fitero *Miles Christi*», *Fitero, el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 294-295.

131 Goñi Gaztambide, J., «Mendoza Caamaño y Sotomayor, Álvaro Eugenio de», *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Suplemento I, Madrid, CSIC, 1987, p. 475.

132 Galindo, N., «Algunas noticias sobre Juan Bernabé Palomino», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1989), pp. 237-276.



San Raimundo de Fitero por Juan Bernabé Palomino, d. 1747.

iglesia de dicho Real Convento (de Calatravas de Madrid), declara que hallándose con un fuerte tabardillo y dolor de costado en el mes de abril de el año de 1726, estando muy afligido al entrar el onceno, le envió una Religiosa de dicho Convento una Estampa de San Raimundo y un poco de agua pasada por su Reliquia, y que sin acordarse de tal Santo, ni saber lo que llevaban, recibió un tan grande gozo interior...»[133]. El administrador del mismo monasterio de Comendadoras de Calatrava de la capital de España, declaraba, en torno a 1726, sobre la asistencia de diversas personas al citado convento «*a dar gracias al santo Raimundo y adorar su insigne reliquia que en él está, llevando piernas y cabezas de cera y pedir estampas, haciendo grandes expresiones de agradecimiento al santo por la salud adquirida por su intercesión*»[134].

ABOGADO CONTRA TODOS LOS DOLORES: SAN BABIL

San Babil de Antioquía posee sendas réplicas apócrifas en Navarra, una como obispo de Pamplona-monje de Leyre y otra que lo hace natural de Cascante, invocado como abogado de cojos y reumáticos. En la mayor parte de los casos no se distingue entre una y otra versión. Según Pérez Goyena[135], forma parte de una porción de santos fantásticos cuyas fuentes hagiográficas están en varios cronicones. Algunos le hacen natural de Pamplona, otros de la ciudad de Cascante, indicando de un modo o de otro que llegó a ser obispo. En la invasión árabe se retiró a Odón, cerca de Madrid, en donde fue martirizado junto a sus discípulos. Precisamente algunas estampas lo representan en esta última escena de su vida, el martirio[136]. La ciudad de Cascante le ha rendido culto hasta fechas recientes y en la parroquia de San Jorge de Tudela tuvo una potente cofradía fundada en 1711[137], celebrándose su fiesta todavía en la actualidad. Otras localidades navarras como Falces, Puente la Reina, Artajona, Cascante y Sangüesa también le tributaron especiales fiestas y conmemoraciones.

La citada asociación de la ciudad de Tudela se ubicaba canónicamente en la desaparecida Parroquia de San Juan Bautista. En el informe de cofradías de 1771 nos informa de su patrimonio en censos y del entrático de nuevos hermanos que entonces era de una peseta. Asimismo, da cuenta de las misas que se celebraban anualmente y de la fiesta en honor a su titular. El gobierno de la misma estaba formado por el vicario de la parroquia, con título de prior, junto a unos mayorales[138].

La lámina que se conserva en la Parroquia de San Jorge sirvió para estampar este grabado, uno de cuyos ejemplares se conserva en el citado templo de la capital de la Ribera. La mancha mide 254 x 181 mm. y está realizado a punta seca. Su coste junto a las 300 primeras estampas ascendió a 180 reales, según consta en la correspondiente partida de descargo del libro de cuentas de la cofradía, correspondiente al 24 de enero de 1808[139], día en el que se presentó el balance del año anterior, en que se fecha la estampa.

Se acompaña de la siguiente inscripción: «*S. BABIL M. OB. DE ANTIOQUIA / abogado de todos Dolores, venerado en / S^{n} Jorge el R.^{l} de Tudela. / Fran^{co} Olivan lo g^{o} en Zarag^{a} año 1807*». El santo de cuerpo entero viste de ponti-

[133] *Novena / al Glorioso / S. Raymundo Abad, / Patriarca, / y fundador de la Orden / y Caballería de / Calatrava. / Compuesta por un Hijo y devoto suyo*, Madrid, en la Oficina de Manuel Martín, calle de la Cruz, 1764, p. 58.

[134] *Ibid*., p. 53.

[135] Pérez Goyena, A., *La Santidad en Navarra*, Pamplona, Gráficas Gurrea, 1947, p. 49.

[136] Matilla Tascón, A., «Estampas religiosas del siglo xviii. Colección del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid», *Goya* (1982), p. 197.

[137] Archivo Parroquial de San Jorge de Tudela.

[138] Archivo Histórico Nacional. Consejos, leg. 7096. Tudela.

[139] Archivo Parroquial de San Jorge de Tudela. Libro de Cuentas de la Cofradía de San Babil desde 1711 hasta 1881. Cuentas dadas en 24 de enero de 1808.



San Babil, por Francisco Oliván, 1807.

fical, con una mano empuña el báculo y sostiene un libro y con la otra bendice. A sus pies encontramos a unos niños arrodillados y en actitud de respeto y orante. El de la derecha llama la atención por estar tullido y sin un brazo, mutilado a la altura anterior al codo.

El grabador Francisco Oliván está documentado en la capital aragonesa en 1807, la fecha de nuestra estampa, retocando dos láminas de la cofradía de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y realizando la lámina de la Virgen del Río del Hospital de Nuestra Señora de Gracia. Buena técnica muestra en la estampa de San Antonio de Padua en donde copia la de Manuel Salvador Carmona con dibujo de Maella. Roy Sinusía da la noticia de un homónimo fallecido en 1813, al que no se sabe si era realmente el grabador[140].

SAN JOAQUÍN Y LOS ORÍGENES DE SU CULTO EN PAMPLONA

En pleno siglo XVII residió en la capital Navarra un hermano lego carmelita, el hermano Juan de Jesús San Joaquín (1590-1669), natural de Añorbe, cuya vida se popularizó al poco de fallecer, por haberse llevado a la imprenta en 1684. Desde entonces hasta hace un siglo el texto seiscentista se ha venido reeditando en varias ocasiones. Entre los numerosos sucesos, algunos de carácter maravillosista, muy en sintonía con aquel siglo XVII, se nos narra en su biografía todo lo referente a la extensión del culto a San Joaquín, tarea que tomó muy en serio el citado lego. Como no podía ser menos, la imposición del nombre de Joaquín se popularizó y de modo especial a niños que nacían de matrimonios con grandes problemas para obtener sucesión.

El autor del libro que citamos, el Padre Bartolomé de Santa María trata largamente sobre el hipotético primer caso con el citado nombre, en Navarra, «*y probablemente de toda España, en donde desde entonces se multiplicaron los Joaquines. Esto fue el año 1636*». Los protagonistas del hecho fueron el matrimonio conformado por don Juan de Aguirre, oidor del Real Consejo de Navarra y doña Dionisia de Álava y Santamaría, su sobrina, que casaron tras encomendar el asunto a San Joaquín a través del hermano. Después de tener varias hijas, don Juan dijo al hermano Juan que «*rogase al santo que, pues los había casado les diese un hijo. Ofreciólo y a los pocos días dijo a don Juan: –Ya tiene usted hijo. –Qué ya le tenemos?, replicó don Juan, doña Dionisia ha tenido señales en contra. –Ya le tienen replico el hermano, de tres días a esta parte: tengan cuidado y hallarán que es así*». El relato es muy largo y finaliza con el nacimiento de don Joaquín de Aguirre Álava y Santamaría. El padre de la criatura quiso saber cómo el lego tuvo tal acierto y convicción, a lo que éste le contestó que «*fue el santo el que le había asegurado la concepción, y cuando fue a verlos, vio a doña Dionisia que salía de casa a misa, y delante de ella el niño que había de nacer*».

No fue este caso el más famoso, sino otro Joaquín, hijo de los virreyes de Navarra, de Oropesa, al que se impuso el nombre de Manuel Joaquín, en Pamplona el día de Reyes del año 1644, y cuyo natalicio perpetuó Antonio de Solís en una comedia titulada *Eurídice y Orfeo* y popularizó José María Iribarren en su libro *De Pascuas a Ramos*.

El jesuita Juan Bautista León, en dos tomos dedicados al culto a San Joaquín, nos habla también de otros sucesos acaecidos con el hermano lego de Añorbe y de la extensión del culto al santo y dedicación de templos y retablos a partir de su capilla en los carmelitas descalzos de Pamplona por Tarazona, Toro, Valencia, Jumilla, Monóvar, Villena, Ávila, Bilbao, Játiva y Sicilia. En Navarra algunas de las ermitas dedicadas a San Joaquín arrancan precisamente de la figura del hermano Juan[141].

140 Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza*..., *op. cit.*, pp. 381-382.

141 Fernández Gracia, R., «Algo de antroponimia: tres nombres y un apellido en Navarra», *Diario de Navarra*, 12 de noviembre de 2014, p. 73.



San Joaquín con el Hermano Juan de Jesús, por fray José de San Juan de la Cruz, c. 1748.



San Joaquín en una estampa italiana de G. B. Sintos retocada por el platero Iturralde a fines del siglo XVIII.

La bellísima imagen del santo venerado en los Carmelitas Descalzos junto al Hermano Juan de Jesús San Joaquín fue grabada en el siglo xviii para ilustrar una de las ediciones de la vida de este último[142] y para distribuir como estampa suelta. Su autor lo identificamos con fray José de los Santos (Burgos, 1697-Pamplona, 1769)[143], sin embargo y a la luz de una estampa firmada por fray José de San Juan de la Cruz en 1746 con el tema de San Veremundo, hay que atribuir la de San Joaquín al famoso tracista y polifacético artista carmelita. Sobre su personalidad véase lo que publicamos en su día[144] y la alusión que hacemos al analizar la referida estampa del abad del monasterio de Irache en este estudio. En 1748 se realizó una estampación, registrada en el libro de cuentas del convento de Descalzos de Pamplona[145], a la que no debió ser ajena la cofradía del santo establecida en 1722[146].

La composición recrea la capilla del santo con la escultura del mismo en un altar. Al fondo, tras un cortinaje, se descubre la arquitectura del crucero de la iglesia conventual de los Descalzos de Pamplona. En primer plano aparece el busto del Venerable Hermano en actitud orante. En la inscripción se lee: «*Vº Rº Del V^{e} Hº Jvan de S^{n} Joachin. Fr. Joseph ft.*». El ejemplar suelto que hemos examinado tiene las siguientes medidas: 185 x 130 mm. la mancha y 313 x 217 mm. la estampa.

Otra plancha dieciochesca que representa a San Joaquín con la Virgen Niña en los brazos llegó a tierras navarras e incluso fue retocada por el platero Iturralde a fines del citado siglo. Conocemos una estampa de una colección particular, recortada, realizada con la misma matriz, tras el retoque realizado por el citado orfebre. El autor de la misma firma en el margen inferior izquierdo. Su inscripción reza: «*S. Joaquín, Padre de la Madre de Dios / Reto^{a} Yturralde p. Gi Batta Sintos*».

SAN NICOLÁS

La presente estampa representa al titular de una de las viejas parroquias pamplonesas. Fue realizada con una plancha abierta por el conocido platero Pedro Antonio Sasa en 1774-1775, por la cantidad de 15 pesos, según consta en las cuen-

142 José de la Madre de Dios, *Historia de la vida y virtudes de el venerable hermano Juan de Jesús San Joaquín, carmelita descalzo...*, Pamplona, José Ezquerro, 1753.

143 Echeverría Goñi, P. y Fernández Gracia, R., «Aportación de los Carmelitas Descalzos a la Historia del Arte Navarro. Tracistas y Arquitectos de la Orden», *Santa Teresa en Navarra. iv Centenario de su muerte*, Pamplona, Comisión del iv Centenario, 1982, p. 200.

144 *Ibid*., pp. 195-199.

145 Archivo de Carmelitas Descalzos de Pamplona. g.xxii-3. Librto de gastos 1681-1793, partida de 1748.

146 Núñez de Cepeda, M., *Los Antiguos Gremios y Cofradías de* Pamplona, Pamplona, Imprenta Diocesana, 1948, pp. 337-338.



San Nicolás, por Pedro Antonio Sasa, 1775.



Plancha para estampar San Nicolás, por Pedro Antonio Sasa, 1775.

tas parroquiales[147]. La partida reza así: «*Iten dan en data 15 pesos pagados a Pedro Antonio de Sasa, artífice platero, por el coste de una lámina que hizo del Santo Titular de la parroquia para sacarse*»[148]. Las cuentas de la Obrería –especie de junta parroquial– se daban cada dos años y en aquel mismo bienio de 1774-1775 se estamparon 1.000 grabados con la plancha. La partida nos da cuenta del que se hizo cargo de aquella labor: «*Iten da en data 80 reales pagados a José Miguel Ezquerro, importe de mil láminas de San Nicolás, inclusos 20 reales de una resma de papel de marquilla que puso para tirarse dichas láminas*»[149].

Con aquella matriz se estamparon grabados hasta fines del siglo XIX. El cansancio de la lámina, a una con otros medios de reproducción menos costosos y más rápidos, hicieron que se dejase de utilizar a fines del siglo XIX. Actualmente, se conserva en el Archivo Municipal de Pamplona. La Obrería, a la que se alude en la inscripción, era un organismo destinado a la administración parroquial que procedía de la «*Junta de Obra*» de época medieval y que en el Antiguo Régimen estaba formada por representantes de los barrios de la parroquia.

El momento de su realización coincide en un contexto muy especial en la parroquia de San Nicolás, con el doctor don Joaquín de Goyeneta y Zubieta como vicario, en cuyo tiempo se hizo el órgano y él mismo colaboró decisivamente en la realización de la sillería del coro y la tribuna con su barandilla de hierro y botones de bronce. Goyeneta era hijo de la parroquia y fue capellán de las Benedictinas de Corella y tras pasar por San Nicolás obtuvo el arcedianato de Usún en la catedral de Pamplona en 1783, falleciendo en 1790. En 1772, la Obrería de San Nicolás se refería a él así: «*Ha reconocido la Parroquia tan singular esmero y aplicación en el citado don Joaquín de Goyeneta que con particular aplauso del pueblo ha desempeñado y desempeña el ejercicio de la vicaria y cura de almas, siendo su doctrina y pasto espiritual tan bien recibido por los fieles, que en su reconocimiento han manifestado el más puntual concurso a la parroquia, resultando igualmente a esta aumento en sus rentas por las mayores y más*

147 Fernández Gracia, R., «La estampa devocional...», *op. cit.*, p. 188.
148 Archivo Parroquial de San Nicolás de Pamplona. Libro I de Cuentas de la Obrería 1764-1851, fol. 111v.
149 *Ibidem*.

copiosas limosnas que se han recogido en ella desde que entró en la vicaria»[150].

Iconográficamente, representa a San Nicolás, que luce hermosa capa pluvial, y las insignias episcopales: mitra y báculo, así como el palio, propio de los arzobispos. A sus pies encontramos a tres niños en el saladero, que forman parte de sus atributos más conocidos. Como es sabido, la leyenda de San Nicolás recoge el hecho de la salvación milagrosa de los tres infantes a los que un malvado carnicero tenía en el saladero, para venderlos como carne de puercos. Réau es de la opinión de que los tres escolares fueron metamorfoseados por tres oficiales injustamente condenados a muerte, a quienes San Nicolás arrancó del tajo del verdugo, apareciéndose en sueños al emperador Constantino[151].

La inscripción que leemos en la cartela inferior reza: «*El Yllmo S.r Dn Juan Lor.zo de Irigoien y Dutari Obispo de Pamplona / concede 40 dias de Indulga a los que Rezaren un Padre nuestro / I una Ave María delante de esta Sta Imagen de S. Nicolás de Bari / a costa de la Obrería I Parroquia / Pro Anto Sa f.*»

El autor de la composición, Pedro Antonio Sasa[152] (1745-1831), fue un prolífico platero, hijo del también orfebre Gregorio de Sasa, nacido en Barasoain y residente en Logroño. Casó con una sobrina de Fernando de Yabar, con el que había aprendido el oficio. Se examinó en agosto y octubre de 1775[153]. Por tanto, el encargo desde la parroquia de San Nicolás coincide con el momento de la obtención del título de maestro, lo que parece indicar su fama reconocida y dotes para el dibujo y el grabado. Para San Nicolás trabajó muchísimo, tanto en obras de envergadura como en pequeños arreglos y limpieza del tesoro. Precisamente uno de sus primeros encargos para la parroquia fue la limpieza de varias piezas por las que cobró 38 reales y medio y un exvoto argénteo consistente en «*una pierna de plata vieja que se quitó del altar de San Babil y dos monedas de plata viejas»*[154].

PATRONOS DE LOS GREMIOS DE COMERCIANTES, PLATEROS Y MÉDICOS: SANTA BÁRBARA, SAN ELOY Y SAN COSME Y SAN DAMIÁN

Entre las estampas de patronos de gremios, hemos de citar las de **Santa Bárbara** y San Eloy. La primera se conoce por un Sumario de Indulgencias impreso en Pamplona, que recoge las gracias espirituales concedidas por el Papa Clemente XI en 1709 y que Ana Azcona localizó en el libro de cuentas de la hermandad de Santa Bárbara[155]. Santa Bárbara era hija del sátrapa Dióscuro, que la encerró en torre con dos ventanas. Sin embargo, un sacerdote que se hizo pasar por médico le instruyó y bautizó, y Bárbara perforó una tercera ventana para mostrar su fe en la Trinidad. Amenazada por su padre con la espada, logró huir, refugiándose en un peñasco que se le abrió milagrosamente. La denunció un pastor cuyas ovejas se convirtieron en langostas. Presa Bárbara, se negó a abjurar y casar con un pagano. Fue sometida a tormentos: quemaduras, potro, azotada con peines de hierro y paseada desnuda por la ciudad cuando un ángel la cubrió. Finalmente su padre, en un monte, le cortó la cabeza, siendo inmediatamente fulminado por un rayo, no quedando ni las cenizas. Todo

150 Ruiz de Oyaga, J., «Vicarios y párrocos perpetuos de la iglesia de San Nicolás de Pamplona», *Príncipe de Viana*, núms. 70-71 (1958), pp. 106-107.

151 Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. II, vol. IV, Barcelona, El Serbal, 1997, pp. 428 y ss.

152 Heredia Moreno, C., «Los Sasa», *Gran Enciclopedia Navarra*, vol. X, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, pp. 292-293.

153 Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del* Barroco, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 374-375.

154 Archivo Parroquial de San Nicolás de Pamplona. Libro I de Cuentas de la Obrería 1764-1851, fol. 111v.

155 Azcona, A. M., *Comercio y comerciantes en la Navarra del siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, p. 501.

se narra en la *Leyenda Dorada*. Sus patronazgos tienen que ver con todo lo relacionado con el rayo y fuego (artilleros desde siglo XV, pues cañones lanzan el rayo, artificieros, arcabuceros, bombarderos, campaneros, mineros y canteros en recuerdo de su refugio en el peñasco). Se le invoca contra tormentas, truenos y relámpagos y contra la muerte súbita. También los escolares la veneraban por haber estudiado de joven las verdades de la fe.

En cuanto a sus representaciones, viste atemporalmente con túnica y manto terciado, como virgen lleva el cabello a la vista, sostiene la torre con puerta y tres ventanas. Porta la palma atributo de los mártires, como símbolo de la victoria sobre la muerte que alcanza la vida eterna, lo es también de la virtud a tenor de lo que canta el Salmo 91, 13: «*el justo prosperará como la palmera*». También se puede acompañar de su padre hollado a sus pies, un cáliz (la Fe), un cañón o bala de cañón.

Santa Bárbara posee una parroquia en Navarra, cuarenta y cinco ermitas y respecto a las cofradías, se documentan la de los comerciantes de Pamplona que hizo abrir la plancha para su grabado y otras en San Francisco de Pamplona –luego en San Agustín– otra en San Cernin que agrupaba a los guanteros, mas otras tres en Corella, Monteagudo y Monreal.

El grabado de Santa Bárbara es de pequeño tamaño, mide 81 x 57 mm. en su mancha y está realizado por Juan de la Cruz, platero del que hemos tratado en la primera parte de este libro. Un examen detenido de las cuentas de la hermandad de los comerciantes pamploneses nos ha permitido datarlo en 1750, junto al impreso en el que figura de cabecera. En una interesantísima data, leemos: «*47 reales por la impresión, licencias y sumario de indulgencias... y se previene que la lámina que se hizo abrir en cobre de la efigie de Santa Bárbara que va por cabeza de dicho sumario, se le dejó a Domec, el impresor, por su trabajo, por considerar que los 1.000 ejemplares que hizo de dicho sumario tendría la hermandad para largo tiempo y dicha lámina se había de malograr, y usándola el impresor se logra que las indulgencias que se le están concedidas por el Ilustrísimo Señor Don Gaspar de Miranda y Argaiz, obispo de este Obispado, se comunican a los fieles y se aumenta la devoción de nuestra Santa*»[156]. El contenido de estas líneas nos abren opciones de lo que pudo ocurrir con otras planchas, en donde a iniciativa de las corporaciones o de los impresores, pudieron quedar en manos de estos últimos para sacar provecho con su venta. La fecha en que fue realizada se ha de poner en contexto con el devenir de la propia cofradía que, según Ana Azcona, vivió en atonía en la primera mitad del siglo XVIII, pero a partir de 1749, tras la reorganización aduanera, adquirió un gran dinamismo con numerosas gestiones en pro de los intereses mercantiles de sus miembros[157].

Una inscripción identifica a la santa y el nombre del grabador. Santa Bárbara viste atemporalmente con túnica y manto terciado, como virgen lleva el cabello a la vista y sostiene la torre con puerta y tres ventanas, que la identifica iconográficamente por aludir con el número de tres vanos a su adoración a la Santísima Trinidad en aquel edificio en donde había sido encerrada por su padre para sustraerla al proselitismo cristiano[158]. Sostiene también el atributo genérico de los mártires: la palma, en este caso sin las tres coronas alusivas a la victoria, la verdad y el triunfo. Como es sabido, la palma es atributo de los mártires, como símbolo del dominio sobre la muerte que alcanza la vida eterna, lo es también de la virtud a tenor de lo que canta el Salmo 91, 13: «*el justo prosperará como la palmera*». En Pamplona hubo dos cofradías dedicadas a la santa, una de los mercaderes y otra de los artilleros en el convento de San Francisco.

156 Archivo General de Navarra. Códices. I.1. Libro de cuentas de la Cofradía de Santa Bárbara, establecida en la iglesia del Hospital de Pamplona 1600-1825, fol. 212v.

157 Azcona, A. M., *Comercio y comerciantes*..., *op. cit.*, pp. 492-494.

158 Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*..., *op. cit.*, pp. 169-178.



Santa Bárbara por Juan de la Cruz, 1750. (Foto Archivo Real y General de Navarra).

La primera, que es a la que pertenece el grabado fue fundada en 1599 en la Parroquia de San Saturnino y se trasladó en 1606 a la iglesia del Hospital. Celebraban su fiesta con toda magnificencia y la asistencia de la capilla de música de la catedral[159].

Respecto a **San Eloy**, obispo de Noyons y patrono del gremio de los plateros, hay que recordar que su vida está entreverada con la leyenda, que lo presenta como un obispo orfebre que aprendió su oficio en Limoges y fue consejero del rey Dagoberto. Tras realizar numerosas fundaciones de tipo religioso e importantes obras artísticas, falleció el 1 de diciembre del año 659. Fue enterrado en la abadía de San Loup, que tomó el nombre de San Eloy. Su retablo, propio de la hermandad de los orfebres, estaba junto a uno de los pilares de la capilla mayor de la iglesia de San Saturnino, y se retiró hacia 1886 por iniciativa del vicario general don Felipe Tarancón. Su titular, una bellísima escultura romanista fue trasladada a la sacristía, en donde se conserva. Los plateros estaban establecidos en el burgo de San Cernin desde la Edad Media. Ante la imagen de San Eloy celebraban sus fiestas el 25 de junio y el 1 de diciembre, fecha del nacimiento y muerte del santo. Con gran solemnidad se celebraban vísperas, misa mayor y se veneraba su reliquia con la asistencia de todos los cofrades colocados por riguroso orden de antigüedad

159 Archivo Histórico Nacional. Consejos, leg. 7096, Pamplona.



SUMARIO DE LAS INDULGENCIAS, Y DEMAS GRACIAS

Hoja de indulgencias de la cofradía de Santa Bárbara con la estampa de la titular, 1750. (Foto Archivo Real y General de Navarra).

con sus cargos al frente el mayordomo mayor, el mayordomo segundo y el luminero. También la cofradía celebraba ante el patrono los funerales de los maestros plateros fallecidos con la presencia de todos los cofrades[160].

No nos consta que la estampa que ilustra las ordenanzas y el famoso *Crisol*, editado en Pamplona en 1744[161], que se entregaba a los maestros orfebres cuando habían superado el examen, se tirase de forma suelta para incrementar la devoción al santo. Las cuentas de la hermandad de 1744 recogen sendos pagos de «*21 reales que tuvieron de coste cincuenta estampas de la efigie del Sr. Sn. Eloy, para ponerse por principio de las ordenanzas*» y de «*226 reales por el coste de la impresión de las nuevas ordenanzas, pagadas a Miguel Antonio de Domech, impresor*»[162].

El grabado es obra de Carlos Casanova y se distribuía en la Casa de Juan de Aldaco en San Sebastián, por tanto la estampación pamplonesa o se encargó a aquella ciudad o adquirieron la lámina para la cofradía, algo muy improbable porque no se registra entre los bienes de la citada hermandad. El santo aparece en un verdadero triunfo barroco –se basa en otra composición de fray Matías Irala– sobre un gran pedestal, revestido de capa pluvial, con las insignias episcopales y bendiciendo. Se rodea de toda una hagiografía de personajes bíblicos precedentes en el trabajo de la plata con sus diferentes atributos, según explica la larga inscripción que acompaña a cada uno de ellos. Las inscripciones que acompañan el discurso iconográfico rezan: «*Moises // Salomo // Beselel / Artifice / del Arca / dl Test/amento.// Oliab // hizo el / Candº, d / las 7 luces / El Sap^{mo} / Hiranat /ê eñ Tepº / d Salo/mon // Tare / P^{e} de Abr/aham Yns/igne Platº / Inb^{r} dla Moneda // El V. Lucas de Agilar Platº // V, E^{e} DL GLOº S. ELOI / Obispo y Platero portentº / ê milagros. // Se Hallara e S Sebastian e Cassa J^{n} d Aldaco – C^{s} Casanova ex.*». Hay que recordar que en la propia casa de Juan de Aldaco había estampado su famoso *Libro de Ornatos*, entre 1731-1732[163]. Resulta, como señala Ansón Navarro, una pieza elaborada con encomiable destreza y mérito, resultando en su conjunto una composición equilibrada y dinámica con un gran sentido de la profundidad espacial y efectos de claroscuro[164].

---

160 García Gainza, M. C., «San Eloy», *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV Centenario del voto de la ciudad*, Pamplona, Ayuntamiento, 2011, pp. 178-179.

161 *Crisol Histórico-Político de la Antigüedad, nobleza y Estimación liberal del arte insigne de los plateros... que la Congregación del Gloriosisimo Platero y Obispo San Eloy...*, Pamplona, Herederos de Martínez, 1744. Publ. García Gainza, M. C., *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1991, pp. 44-46.

162 Archivo de la Hermandad de Plateros de Pamplona, Libro de cuentas núm. 2 (1703-1770), fol. 182r.

163 Ansón Navarro, A., «El ejeano Carlos Casanova y Sanchoner (1709-1770), destacado grabador y pintor de Cámara de los reyes Fernando VI y Carlos III», *El grabador ejeano Carlos Casanova (1709-1770) y su hijo el medallista Francisco Casanova (1731-1778)*, Zaragoza, Diputación Provincial-Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 2009, pp. 26-27.

164 *Ibid.*, pp. 37-38.



San Eloy, por Carlos Casanova, c. 1732.



Santos Cosme y Damián, 1775.

Las representaciones de los **Santos Cosme y Damián**, hermanos de origen árabe que ejercían la medicina gratuitamente para convertir a sus pacientes, nos proporcionan algunas notas sobre la imagen e indumentaria de los médicos y la praxis de su oficio en diferentes momentos desde la Baja Edad Media. Lienzos, relieves, pinturas y algún grabado dan buena cuenta de su protección sobre los médicos y su actividad que fue pasando paulatinamente de manos de los frailes a las de profesionales laicos. En Navarra, las cofradías de San Cosme y San Damián de Pamplona y Tudela, fundadas en 1496 y 1537 respectivamente y, en general todo el estudio del acceso a la profesión de la medicina han sido estudiadas por los profesores Paniagua y Gil-Sotres[165].

Una vez más la iconografía de los dos santos nos lleva, en numerosos casos, a recrear la imagen y el atuendo de aquellos profesionales en siglos pasados, ya que en muchos casos no visten atemporalmente, sino que lo hacen como los médicos de los tiempos en que fueron representados. Por lo general, aparecen con atuendo majestuoso, a veces con togas y garnachas, y examinan la orina contenida en un bacín, algo indispensable en aquellos tiempos para el diagnóstico de cualquier enfermedad. También suele aparecer el mortero

165 Gil-Sotres, P., «La enseñanza del arte de curar en el Reino de Navarra», *Aulas Médicas de Navarra*, col. «Temas de Historia de la Medicina», 3, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 13-28.

que cita San Isidoro, como necesario para «*preparar tisanas y machacar los pigmentos*». Sobre su vestimenta, hay que recordar que desde la Antigüedad ostentaban indumentaria propia por la que se les identificaba fácilmente, si bien en tiempos de peste se protegían con largas túnicas, sombrero y máscara. La indumentaria de los médicos traducía una manifestación externa de su estatus y «uniformizaba» la profesión.

Entre sus representacións grabadas figura la excepcional xilografía que ilustraba un libro destacado en la imprenta navarra. En 1495 veía la luz en castellano el libro de J. Ketham titulado *Fasciculus medicinae* en el establecimiento pamplonés de Arnao Guillén de Brocar, ilustrado con una xilografía de sendos médicos sentados que discuten seguramente el diagnóstico sobre la orina contenida en un tubo de cristal. Ambos están rodeados de libros, en un ambiente humanista propio de la profesión en aquellos momentos, plantas medicinales y distintos albarelos para contener variados específicos. Roberto San Martín[166] estudió la fortuna de aquella composición en diferentes ediciones de libros de medicina de fines del siglo XV y comienzos de la siguiente centuria, haciendo unas agudas disquisiciones sobre los tacos xilográficos.

El pequeño grabado, rarísimo y del que no conocemos mas que un ejemplar que custodiaba don Jesús Arraiza, está fechado en 1775 e indulgenciado por el obispo pamplonés Irigoyen y Dutari. Los santos en una doble hornacina, lucen tocados exóticos y portan palmas, San Cosme sostiene una pluma por su labor intelectual y San Damián sostiene una pequeña caja con los medicamentos. En su inscripción leemos: «*S^N COSME S^N DAMIAN / El / yll^mo / S^r D^r D^n / Juan Lorenzo de yrigoi^n / y Dutari Obispo de Pamp^a conzede / 40 dias de yndulgnescias a / todos los que rezaren delante de / cada una de estas ymagenes dos / Pa^es Nros y dos Abemarias Año 1775*».

SANTOS DE LA IGLESIA UNIVERSAL

San José en el Carmen Calzado pamplonés

La plancha de la imagen de San José del Carmen Calzado fue encomendada al grabador aragonés Mateo González en 1790. Los frailes debieron quedar contentos con lo que el mismo maestro había hecho años antes con la imagen de la Virgen del Carmen del mismo convento. Es posible que la propia cofradía del santo, fundada en 1716[167], colaborase de algún modo en la realización de la plancha o la estampación de ejemplares. Conocemos varias tiradas de la estampa, en papel y tafetán de colores de diferentes colecciones particulares. No es de gran tamaño (225 x 152 mm. la mancha) y el protagonismo lo tiene la imagen que aún se conserva en la parroquia de San Agustín. San José en pie, con sandalias, túnica y manto, sostiene al Niño con su brazo izquierdo, mientras que con el derecho empuña la vara florida. Dos ángeles ceroferarios arrodillados sobre nubes se sitúan en la parte inferior y algunas molduras rococós un poco tardías con elementos clásicos, propios de las últimas décadas del siglo XVIII como unas guirnaldas enmarcan la hornacina de medio punto. En la zona inferior leemos la siguiente inscripción: «*V.^o R.^o DEL PATRIARCA S. JOSEF / que se ven^a en el Carmen Calz^o de Pam^a Rezando un P N y A M delt^e de esta St^a Imagen se ganan 280 dias de Ind / por concesion de varios Illmos Arpos. y Obpos de España./ Matheo Gonzalez sc^t. Zaragoza 1790*». En algunas estampaciones, desaparece la última parte de la citada inscripción y se añade «*Vergara la retocó*». El grabador Mateo González al que hemos visto trabajando para Lesaca y algunos santuarios

166 San Martín, R., .«Una edición desconocida del siglo XVI en la Biblioteca General de Navarra. Guy de Chauliac. El inventario o colectario de cirugía (Zaragoza, Coci, 1511), *Príncipe de Viana*, n.º 221 (2000), pp. 779-810.

167 Núñez de Cepeda, M., *Los Antiguos Gremios y Cofradías de* Pamplona, Pamplona, Imprenta Diocesana, 1948, p. 317.



San José del Carmen Calzado de Pamplona por Mateo González 1790.

como Santa Felicia de Labiano y San Miguel de Aralar, se fue haciendo clientela como lo prueba esta estampa que será de las últimas que realizó para Navarra. Respecto al retoque de la plancha por Marcos Vergara, la reflexión es que su pericia hizo que recayeran en él los retoques y apertura de láminas en el segundo cuarto del siglo XIX. Entre los encargos que recibió estuvo la plancha del escudo de los Amigos del País de Pamplona, que se conserva en el Archivo Municipal.

San Jerónimo

Dos planchas muy tardías se abrieron para difundir la devoción a San Jerónimo, una a cargo de su santuario en la localidad de Salinas de Oro y otra a cargo de un singular devoto que había hecho otro tanto en relación con la Virgen de Ujué.

La primera es una sencillísima composición, técnicamente algo ruda y creemos que de pequeño tamaño, porque no conocemos más que

una fotografía. El santo barbado y con un gran nimbo aparece delante de una gruta semidesnudo, lacerándose el pecho con una piedra que la tradición quería que fuese la original con la que el santo se aplicaba esa penitencia. La piedra estaba engarzada en un relicario de plata que fue sustraído por los franceses en la Guerra de la Independencia. Una serie de atributos le muestran como penitente e intelectual: un libro, la calavera, la imagen de un Crucifijo y la trompeta de Amós que recuerda bien la del juicio final o la de Amós que advertía al pueblo de Israel contra la idolatría, recordado en el texto de los jerónimos: «*Sive leges, sive dormies, sive scribes, sive vigilabis, Amos tibi semper luccina in auribus sonet*».

En una sencilla inscripción en la parte inferior se lee: «*S. Jerónimo de Oro Doctor de la Iglesia. / La Persona q^{e} rezare un Credo Ave Mª Padre nro y / gloria Patri delante de esta Ym^{n} ganara cada vez 1720 / dias de Yndul^{s} p^{r} conc^{n} de varios Yll^{mos} de España. Laoz*». El autor, sin duda, será el platero Lorenzo Laoz, al que nos referimos al tratar de los plateros-grabadores en la primera parte de este estudio. Su cronología habría que fijarla a fines del siglo XVIII.

La plancha se inventaría en 1824 entre los bienes de aquel santuario: «*una plancheta de cobre que se hallan esculpidas la imagen de San Jerónimo, el león, la trompeta y otras efigies para imprimir las estampas de San Jerónimo*»[168]. En 1825 se pagaron 10 reales fuertes por las estampas que se trajeron para la postulación y se retocó la «*plancheta*»[169]. Según se hace constar en otras partidas semejantes de las rentas de la basílica se pagaba una tercera parte del importe de la estampación, corriendo las otras dos por parte de quienes hacían la postulación. En 1829 se pagaron 20 reales fuertes «*los cuales le correspondían a la basílica pagar por 600 estampas que se trajeron para la postulación*»[170]. En fechas ya tardías se seguía el mismo sistema, en aquella ocasión fue el impresor Labastida y Erasun de Pamplona el encargado de tirar 500 estampas que costaron 50 reales, de los cuales 16 se abonaron por parte de las rentas del santuario[171].

Respecto a la segunda, en algunos trabajos anteriores sobre estampa devocional hemos tratado de la singularidad de una persona que promocionó por su cuenta la apertura de planchas para estampar imágenes de singular devoción. Nos referimos a Jerónimo Iñiguez, natural de Ujué[172] y que encargó la realización de una lámina de la Virgen de Ujué para comercializar las estampas sacadas de aquella matriz, pidiendo la concesión de gracias e indulgencias a numerosos prelados españoles. Al final de su vida varias planchas de aquella advocación mariana las legó al famoso santuario de Ujué, tal y como tratamos al estudiar las estampas de la Virgen de Ujué[173].

Lo que nos ha sorprendido más es comprobar que el mismo don Jerónimo Iñiguez no solo promovió matrices para estampar a la titular del pueblo en cuyo templo había recibido las aguas bautismales, sino que hizo lo propio en el caso de una plancha dedicada a San Jerónimo, su santo patrono.

Por vicisitudes que desconocemos, documentación relacionada con su ejecución se encuentra entre los fondos documentales del archivo del monasterio de la Oliva, custodiados en el Archivo General de Navarra[174]. Una serie de

168 Archivo Parroquial de Salinas de Oro. Libro de Cuentas de la Basílica de San Jerónimo 1824-1943, Inventario de 1824.

169 *Ibid.*, cuentas de 1825.

170 *Ibid.*, cuentas de 1829.

171 *Ibid.*, cuentas de 1876.

172 Con el nombre de Jerónimo Remigio Iñiguez Sáinz fue bautizado el 6 de octubre de 1718. Sus padres fueron el licenciado don Juan Andrés Iñiguez y Josefa Sáinz. Archivo Parroquial de Ujué. Quique Libri 1676-1741, fol. 105v.

173 FERNÁNDEZ GRACIA, R., «La estampa devocional...», *op. cit.*, p. 187.

174 Archivo General de Navarra. Monasterio de la Oliva, 25, caja 33933.





San Jerónimo de Salinas de Oro, por Lorenzo Laoz, fines del siglo XVIII [izda.].

San Jerónimo por Lorenzo Laoz, 1787 [dcha.]. (Foto Archivo Real y General de Navarra).

cartas fechadas en 1787-1788 y dirigidas o enviadas por don Jerónimo y por distintos prelados de otros tantos obispados españoles nos dan cuenta de aquella singular empresa. De ellas trataremos inmediatamente.

La estampa en este caso no es de grandes proporciones, sino que ocupa la mitad del tamaño de la estampa, porque el resto está destinado a un largo texto en donde se da cuenta de la concesión de indulgencias por parte del obispo de Pamplona don Esteban Antonio Aguado y Rojas. La representación del santo es muy sencilla y no de gran calidad. Muestra al santo como penitente, lapidándose el pecho con la piedra, ante un Crucifijo y con la Vulgata que habla de su faceta intelectual colocada sobre una calavera alusiva a su vida penitente. El león que le acompaña de ordinario, aparece manso y adormercido a los pies del santo, delante de una cavidad en la roca o cueva que se abre en el centro del paisaje. Por si quedaran dudas de a quién representa, el nombre del santo se escribe en abreviatura en la parte inferior. Fuera del paisaje propiamente dicho aparece la firma de su autor, el platero Lorenzo Laoz. Toda la composición de imagen y texto se enmarca en un bonito diseño en base a una moldura rodeada por finísimo rameado de corte ya clásico, en sintonía con los marcos de la época.

La concesión de cuarenta días de indulgencia por parte del mencionado obispo pamplonés se fecha en un documento oficial rubricado por el obispo de Pamplona y por su secretario con el sello episcopal incluido. Lleva fecha de 26 de junio de 1787, va dirigido a don Jerónimo Iñiguez y se establece que para ganar aquellas gracias había que rezar un Credo, Padre Nuestro y Ave María ante cualquier imagen del santo, pidiendo también «*Dios nuestro Señor por la Exaltación de nuestra Fe Católica, extirpación de las herejías, paz entre los príncipes cristianos y demás piadosos fines de nuestra Santa Madre Iglesia*».

De las cartas recibidas de otros prelados, reseñaremos las siguientes.

La del obispo de Lérida está fechada el 4 de septiembre de 1788 y concede cuarenta días de indulgencias.



Impreso con indulgencias concedidas por el obispo de Pamplona para rezar a San Jerónimo con la estampa de Lorenzo Laoz, 1787. (Foto Archivo Real y General de Navarra).

La carta dirigida al obispo de Sigüenza don Juan de la Guerra se fecha en Pamplona el 13 de septiembre de 1788. De su contenido entresacamos los siguientes párrafos:

> «*Es avanzada mi edad, avecindado en esta ciudad y a mis expensas he hecho abrir lámina del santo de mi nombre, deseando se aumente la devoción de los fieles. Y por tanto suplico a vuestra Señoría Ilustrísima, según sus facultades, conceda indulgencias al mismo tenor que ha concedido nuestro Ilustrísimo don Esteban Antonio Aguado y Rojas, a quien presentará la concesión de vuestra Señoría Ilustrísima, si se dignase enviarme para la aprobación y poder aumentar mudando la imprenta de la imagen que acompaña, cuyo favor espera del cristiano celo de vuestra Ilustrísima*».

Desde Medinaceli el citado obispo envió la concesión de cuarenta días de indulgencia a cuantos rezasen un Credo e hiciesen actos de amor de Dios.

En similares términos se dirigió al obispo de Santander don Rafael Méndez de Luarca el 17 de septiembre de 1788. La contestación del obispo lleva fecha del 23 del mismo mes y año. Los cuarenta días de indulgencia venían con la condición, en este caso, de rezar el acto de contrición «*en unión del fervor con que los hacía el santo*».

Con la misma fecha de 13 de septiembre de 1788 salieron las misivas para don Manuel Joaquín Morón, obispo de Valladolid, don Juan Manuel Cornel, obispo de Barbastro, fray José Antonio López Gil, obispo de Jaca, don José Laplana y Castellón, obispo de Tarazona, don Francisco Ramón de Larumbe, obispo de Tudela

El vallisoletano contestó justo al mes siguiente con la concesión de cuarenta días de indulgencias a quienes rezaren un Padre Nuestro o Ave María ante la imagen de San Jerónimo. El de Barbastro contestó el 25 de octubre concediendo los cuarenta días por rezar delante de la estampa el Padre nuestro, Ave y Gloria; el de Jaca hizo otro tando según carta remitida desde aquella ciudad el 21 de septiembre; el turiasonense lo mismo pero con oraciones del Credo y Padre Nuestro o Ave María; el de Tudela por carta de 18 de septiembre hizo lo propio con condición de rezar Padre Nuestro y Ave María

La carta que Iñiguez dirigía a los obispos cuando recibía el despacho sellado con la concesión de indulgencias, dice:

> «*Ilustrísimo Señor. Rindo gracias a vuestra Ilustrísima por la concesión de indulgencias que vuestra Señoría Ilustrísima dio a la luz a la veneración del santo de mi nombre, la cual ha movido a algunos señores compañeros de vuestra Ilustrísima Arzobispos y Obispos a seguir el mismo rumbo de ejemplo, como consta en los despachos de amor y cristiandad que presento a vuestra Señoría Ilustrísima para enterarse y cómo a continuación es precisa ceremonia como superior en el diócesis. Suplico a vuestra Señoría Ilustrísima se digne franquear su aprobación y permiso para sacar un sumario y darlo a la imprenta y que se aumente la devoción de los fieles. Así lo espera del amor de vuestra Ilustrísima. Rendido de vuestra Señoría Ilustrísima Jerónimo Iñiguez*».

Una especie de anuncio realizado por don Jerónimo, quizás para solicitar de otros prelados la concesión de más gracias espirituales, con fecha de 26 de junio de 1787 reza así:

> «*Un devoto del Glorioso San Jerónimo, doctor de la Iglesia, consiguió despachos formales de concesión de indulgencias a los fieles de ambos sexos que rezaren con devoción delante de cualquier imagen o estampa del referido santo, como se ha dado a luz en imprenta y paran en el palacio episcopal de el Ilustrísimo de Pamplona los mencionados despachos de los Ilustrísimos Señores Arzobispos de Burgos, Zaragoza, Sevilla y Santiago y de los Ilustrísimos Señores obispos de Huesca, Jaca, Tarazona, Teruel, Calahorra, Santander, Tudela, Cuenca, Sigüenza, Valladolid y Lérida*».

El autor de la plancha Lorenzo Laoz fue un platero de origen turolense formado en Zaragoza con Domingo y Antón de Estrada y en Pam-





San Juan Nepomuceno, por Lorenzo Laoz, 1781 [izda.]. (Foto Archivo Municipal de Pamplona).

Plancha de San Juan Nepomuceno, fines el siglo XVIII [dcha.].

plona durante tres años con Miguel de Lenzano, que fue admitido en la cofradía de San Eloy en 1772[175] y que realizó otros grabados en Pamplona, como una Inmaculada y un San Juan Nepomuceno (1781).

San Juan Nepomuceno

De gran rareza iconográfica en estas tierras son dos representaciones de **San Juan Nepomuceno**, ambas de fines del siglo XVIII, una en estampa y otra en una plancha de la que no conocemos antiguas estampaciones. En el primer caso, el santo aparece semiarrodillado, vestido con sotana, roquete y muceta, con los brazos en alto y acompañado de unos ángeles que portan llave y libro. El nimbo de cinco estrellas que orla su cabeza recuerda el misterioso fulgor que brillaba sobre su cadáver cuando flotaba sobre el río Moldava, y que permitió que se localizaran sus restos. No falta la referencia al puente y al río en el que fue arrojado por no querer romper el secreto de confesión ante el rey de Bohemia. Las inscripciones que acompañan a la sencilla estampa rezan: «*Vª Efigie de Sn / Juan Nepomuceno / Proto Mr del Sigo / Lorenzo Laoz exc. año 1781 / A costa de un devoto del Santo*».

El único ejemplar que conocemos se conserva en el Archivo Municipal de Pamplona. No imaginamos quién pudo ser el anónimo devoto al que se refiere el texto. Bien pudo ser algún indiano regresado de México en donde tenía muchísimos devotos y se le veneraba por su protec-

175 García Gainza, M. C., *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra 1991, pp. 122-123; Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, p. 373 y «La hermandad de San Eloy de Tudela. Una corporación de tardía formación», *Estudios de Platería. San Eloy 2009*, Murcia, 2009, pp. 567-568; Orbe Sivatte, M., *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, pp. 287-288.



San Benito por José Gabriel Lafuente, 1797.

ción contra las calumnias y como protector de la buena fama. La fecha del grabado –1781– nos impide pensar en algún jesuita, algo que hubiese sido lógico por ser patrón secundario de la Compañía de Jesús desde 1732, tras su tardía canonización en 1729, y lo glorificó como protomártir del sacramento de la confesión[176]. Respecto a Lorenzo Laoz, es un orfebre pamplonés (1772-d. 1795), que obtuvo el título de maestro platero en 1772 con el dibujo de una bandeja. Tal y como se especifica en el expediente presentado para ser admitido a realizar el examen, era natural de Casteldecabra, Teruel, y se formó como aprendiz durante seis años en Zaragoza con los plateros Domingo y Antón de Estrada, pasando, posteriormente con el pamplonés Miguel de Lenzano durante tres años y medio, hasta el momento de realizar el examen. Para dicha prueba la hermandad le dio a elegir entre una palangana, un azafate y una jarra, eligiendo este maestro realizar el azafate, tal y como hemos visto. Contrajo matrimonio en Pamplona en 1774, figura en 1788 como uno de los artífices que aprobaron la ampliación de las ordenanzas de plateros de Pamplona, y en 1795 se trasladó a vivir a Tudela[177], donde tuvo problemas para trabajar por no haberse examinado en esta ciudad, cuyo punzón de localidad muestran unas vinajeras de las Capuchinas de Tudela y una cajita para las llaves del sagrario de las Carmelitas de Araceli de Corella.

Respecto a la plancha, su mancha mide 95 x 63 mm., y representa el momento de su martirio, cuando va a ser arrojado al río Moldava por sus verdugos, por negarse a violar el secreto de confesión. La cronología de esta matriz habrá que fijarla en la segunda mitad del siglo XVIII, por supuesto tras su canonización en 1729. La lámina la conservaban las Capuchinas de Tudela.

EN RELACIÓN CON LAS ÓRDENES RELIGIOSAS

Benedictinos: San Benito

El fundador de los Benedictinos y orientador del monacato en Europa, **San Benito de Nursia** contó con una pequeña plancha encargada por las Benedictinas de Corella al maestro José Gabriel Lafuente, que sirvió para estampar en libros y escapularios. Figura en la hoja que sigue a la portada de la segunda edición de la *Regla de San Benito*, publicada en Pamplona en 1797[178]. De sencilla composición, muestra al santo con un Crucifijo, un cuervo como atributo y un escudo con la cruz de San Benito de origen medieval y que lleva las siguientes inscripciones en cada uno de los cuatro lados de la cruz: C. S. P. B. *Crux Sancti Patris Benedicti*. Cruz del Santo Padre Benito. En el palo vertical de la cruz: C. S. S. M. L. *Crux Sácra Sit Mihi Lux*. Que la Santa Cruz sea mi luz. En el palo horizontal de la cruz: N. D. S. M. D. *Non Dráco Sit Mihi Dux*. Que el demonio no sea mi jefe. Empezando por la parte superior, en el sentido del reloj: V. R. S. *Vade Retro Satana*. Aléjate Satanás – N. S. M. V. *Non Suade Mihi Vána*. No me aconsejes cosas vanas – S. M. Q. L. *Sunt Mala Quae Libas*. Es malo lo que me ofreces – I. V. B. *Ipse Venena Bibas*. Bebe tú mismo tu veneno.

La inscripción del grabado en la parte inferior reza: «*S. BENITO PATR*ca */ a Espen*s *de Benitas Recoletas de Corella. J. G Lafuente f.*». Este grabador nació en Huesca en 1772 y falleció en Zaragoza en 1834. Su formación inicial la realizó en la Escuela de Nobles Artes de Barcelona, aunque la pura necesidad y falta de recursos le impidió tener un buen maestro. En 1790 se documenta su primera obra y a lo largo de su vida tuvo una larga producción de estampas devocionales, escudos heráldicos e ilustraciones para libros diversos

176 Réau, L., *Iconografía del arte cristiano…*, *op. cit.*, pp. 200-202.

177 Morales Solchaga, E., «La hermandad de San Eloy de Tudela. Una corporación de tardía formación», *Estudios de Platería. San Eloy 2009*, Murcia, 2009, pp. 559-570.

178 *Regla Santa del Padre de los Monges San Benito Abad…, por el M. R. P. M. Don Juan de Sada y Gallego*, Pamplona, Librería de Joaquín Domingo, 1797.



Santa Rita, por Juan de la Cruz, c. 1735-1740.

como la *Biblioteca Nueva* de Félix Latasa y Ortín. En 1814 al prohibirse grabar imágenes de la familia real a quienes no tuviesen licencia, presentó un memorándum a la Real Academia de San Fernando. Se le contestó que en lo sucesivo presentase el dibujo preparatorio cuando fuese a abrir láminas. La mayor parte de las obras de este autor se encuentran sin fecha. Luis Roy ha estudiado su producción, señalando que las incisiones son ordenadas y limpias y el modelado de las figuras con tratamiento claroscurista, con suaves transiciones y acusados reflejos[179].

Agustinos: Santa Rita

La estampa de Santa Rita de Casia, considerada como abogada de los imposibles, debió ser encargada por los agustinos que contaban con un gran convento en la capital navarra. No conocemos más que un ejemplar bastante deteriorado de una colección particular que lleva la siguiente inscripción: «*Vº Rº DE / S. RITA DE CASSIA / venerada e el Convtº de N. P. S. AGUSTIN d Pamplona*». Se trata de un modelo muy barroco de hacia 1735-1740 con la santa

179 Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 349-357 y 517-535.

en el centro de una especie de gran cornucopia de follaje vegetal y ángeles entrelazados. Santa Rita porta el Crucifijo, lleva la espina en la frente y viste el hábito de su orden: túnica negra de anchas mangas con correa del mismo color en la cintura y amplia esclavina cerrada que llega casi hasta la cintura y capillo. Rodean a la santa varios angelotes, los dos inferiores con unas azucenas alusivas a la pureza y una palma con tres coronas que se referirán a otras tantas virtudes de Santa Rita: victoria, verdad y triunfo. Las características formales y sobre todo de la decoración nos hacen atribuir esta obra al platero Juan de la Cruz.

Dominicos: Santo Tomás de Aquino y San Vicente Ferrer

El doctor angélico es el protagonista de una estampa suelta que también se aprovechó para ilustrar alguna tesis de grados como la de Ángel de Vidarte, estampada por Pascual Ibáñez en 1771, aunque la plancha es anterior. Su inscripción aporta el nombre de quien la mandó realizar con motivo de la obtención del bachillerato en artes: «*Beramendi f. D. D. D. Raimundus Iñiguez de Biortegui in artium facultate Bachallaureus*». Las tres D, indican el *donat, dat, dicat* (da, ofrece, dedica) propias de las dedicatorias de libros y otros regalos singulares. Las medidas de su mancha son 161 x 120 mm. Se trata, como ya advertimos en los aspectos introductorios, del único ejemplo que hemos podido localizar referente a la apertura de una lámina con motivo de una graduación. El autor de la plancha es uno de los plateros de la dinastía Beramendi, posiblemente Manuel. Al donante lo podemos identificar con Ramón Íñiguez de Beortegui, que fue rector en la Universidad de Salamanca entre 1745 y 1746[180] y que figura como Raimundo Íñiguez de Beortegui y autor del sermón fúnebre de Felipe v en 1746 en aquella ciudad, si bien en el texto dice «*Oratio funebris in solemnibus exequiis quas in piissimam insignis sui benefactoris Philippi Quinti... gratissimamque memoriam salmanticensis academia regio celebravit apparatu habita a magnifico ejusdem academiae rectore D. Raimundo Iniguez a Beortegui*»[181]. Ramón llegaría a ocupar un puesto en el Consejo Real de Navarra entre 1776 y 1801[182]. El nombre de Ramón y Raimundo por tanto conviven, utilizando el *Raimundus-Raimundo*, en latín y Ramón en castellano y se debe tratar del mismo personaje nacido en Pamplona en 1727, hijo de Juan Miguel y Fausta Bergera[183] y hermano de José Joaquín Íñiguez de Beortegui, que probó nobleza en 1747[184]. La plancha fue abierta a fines de los treinta o comienzos de los cuarenta del siglo xviii. De las estampaciones, conocemos un par de ellas, conservadas en colecciones particulares.

Respecto a la estampa propiamente dicha, nos muestra un gran círculo con la figura del doctor angélico rodeado de decoración vegetal y de ces enfrentadas. Una cartela inferior contiene el escudo de Santo Domingo y la inscripción queda fuera de los elementos decorativos en la

180 «Relación nominal de los rectores de esta universidad», en *Memoria acerca del estado de la enseñanza en la Universidad literaria de Salamanca durante el curso de 1877 a 1878 y Datos Estadísticos*, Salamanca, Imprenta y Librería de D. Sebastián Cerezo, 1878, p. 33.

181 Íñiguez, R., *Expression breve del grave sentimiento, con que la Universidad de Salamanca lamentò la muerte de su mui amado Monarca D. Phelipe Quinto el animoso... / sale a luz de orden de la misma Universidad, siendo comissarios, los señores RR. P. M. Fr. Pedro de Prado, del Orden de Nra. Sra. del Carmen de Observancia*, Salamanca, Eugenio García de Honorato, 1747. Ejemplar en la Real Biblioteca de Palacio Real, Signatura iii/6552 (2).

182 Sesé Alegre, J. M. y Martínez Arce, M. D., «Algunas precisiones sobre la provisión del virreinato de Navarra en los siglos xvii y xviii. Papel desempeñado por los miembros del Consejo Real», *Príncipe de Viana* núm. 203 (1994), p. 576.

183 Erdozáin Gaztelu, A., *Linajes de Navarra con escudos de armas*, vol. v, s/l, Mogrobejo-Zabala, 1995, p. 79.

184 Huarte y Jáuregui, J. M. de y Rújula y Ochotorena, J. de, *Nobiliario del Reino de Navarra. Tomo I. Nobleza Ejecutoriada en los Tribunales Reales de Corte y Consejo de Navarra*, Madrid, Tipografía Católica, 1923, p. 321 .



Santo Tomás de Aquino por Manuel Beramendi, c. 1740.



Plancha de estampar San Vicente Ferrer, 1734.

zona inferior. El santo viste el hábito de los dominicos que consiste en una túnica blanca larga hasta los pies ceñida por correa, escapulario del mismo color, esclavina con amplia capilla (capucha) y capa coral negra. Como es sabido, el hábito, además de ser un elemento unificador para quienes lo llevan dentro de una comunidad, también identifica, en buena medida, sus ideales espirituales, que generalmente están relacionados con su origen, con las personas que fundaron cada orden y con las reglas que los rigen. En el caso de los dominicos, su carisma viene definido por el estudio de la verdad, la universidad, la filosofía, la conjunción de la vida contemplativa y apostólica, la predicación y la profunda oración.

Entre los atributos propios de Santo Tomás de Aquino que le acompañan en este caso figuran el libro y la pluma, el sol y la Paloma del Paráclito. El libro –generalmente abierto– y la pluma hablan de su faceta de escritor infatigable, su sabiduría y la doctrina revelada, fruto de su inteligencia y tesón. La revelación vendrá significada por la presencia de la paloma del Espíritu Santo. Su pecho se adorna con un sol sostenido por rico collar, en alusión a que con su doctrina ilumina a todos, del mismo modo que el astro rey, con sus rayos, da luz a toda la tierra. El sol, desde fechas tempranas, poseía carácter divino y junto al santo de Aquino su luz universal se hacía paralela a la doctrina de sabiduría y verdad de su doctrina.

Los frailes dominicos encargaron una plancha para estampar grabados de **San Vicente Ferrer** en 1734. Así se documenta en el libro de cuentas de su convento, en que consta la cantidad que importó, que ascendió a 184 reales[185]. Es posible que se pueda identificar con una pequeña plancha, conservada en los almacenes del Museo Diocesano de Pamplona (90 x 57 mm) que fue hallada en la localidad de Ollo en 1957. Aunque no hemos localizado ejemplar alguno, sabemos que se hicieron tiradas en aquel año y en 1747[186]. En el primer caso, el encargado de su realización fue el librero Francisco Picart, aunque las dos varas de tafetán y las dos manos de papel de marca corrieron a cargo de los Dominicos. En 1747, el lacónico dato únicamente informa del gasto de 400 maravedís, correspondientes a una tirada de 300 estampas. Por aquellos años se experimentaba en el convento pamplonés un gran culto a San Vicente Ferrer, como lo muestra la decoración de su capilla, en la que participó activamente, mediado el siglo, el Padre Francisco de la Vega, hijo de Santa María de Nieva y predicador en Pamplona[187].

De la familia franciscana

El caso de la estampa de las **Santas Ángela de Merici** (1474-1540) **y Jacinta de Mariscoti** (1695-1640) de 1807 y grabada por Francisco Iturralde, hay que relacionarla directamente con su canonización en Roma en mayo de aquel año por el Papa Pío VII. La noticia se recibió con especial agrado por sus devotos, que figuraban en su mayor parte en la Venerable Orden Tercera de los Franciscanos de la capital navarra. La composición resulta muy sencilla con un marco y una guirnalda de laureles de gusto neoclásico, y una inscripción inferior en la que leemos: «*S^{A} ANGELA / de Merici V^{n} / S^{A} JACINTA de Mariscoti V. / A dev^{on} de la Ven^{e} Orden 3^{a} de S. Fran^{co} de Pamp^{a}. El Yl^{o} / Sr. D. F. Veremundo Arias y Teyx^{ro} Ob^{o} de ella concedio / 40 dias de ynd^{a} a las personas que delante de es /*

[185] Archivo General de Navarra. Libros Clero, caja 34.130. Dominicos de Pamplona. Libro de Recibo y Gasto de Santo Domingo 1671-1748, cuentas de 1734.

[186] *Ibid.*, cuentas de 1747.

[187] Salvador y Conde, J., «Historia de Santo Domingo de Pamplona. Códice inédito del P. Fausto Andía O. P», *Príncipe de Viana*, núms. 148-149 (1977), p. 536.



Santas Ángela de Merici y Jacinta de Mariscote, por Francisco Iturralde, 1807.

tas dos ym^{s} *hagan los actos de Fe. Esp*^{ra} *y Caridad / Fran*^{co} *Yturralde Platero en Pamp*^{a} *las dibujó y gravó año 1807»*. La mancha mide 137 x 97 mm. La iconografía de ambas responde a sus vidas. Santa Ángela, fundadora de las Ursulinas, porta bordón y sombrero de peregrina, en alusión a su peregrinación a Jerusalén, así como una disciplina; en tanto que Santa Jacinta empuña una cruz y sostiene una calavera en referencia a su vida penitente y austera que practicó tras su conversión desde una vida frívola y mundana. La corona que ciñe se referirá a la del triunfo y la salvación o quizás también a su madre, Ottavia Orsini, condesa de Vignanello. A esto último habría que objetar que el modelo no se ajusta a las normas heráldicas de representación de la corona condal, ya que la que aparece se asemeja más a la simbiosis de otros tipos. Hay que señalar que se trata de los contadísimos ejemplos en que una canonización tuvo eco en Pamplona y Navarra con la realización de una plancha para estampar los iconos de los nuevos santos. Asimismo, como señalamos, al tratar de los plateros grabadores, hay que recordar que el autor de la matriz dejó constancia de su condición de platero en la inscripción que le acompaña, al igual que hizo con la de Santa Teresa algunos años atrás. La promoción de la estampa de ambas santas en Navarra corrió a cargo de la Venerable Orden Tercera de los Seráficos o Franciscanos que poco antes, en 1803 había ordenado editar su regla, por haberse agotado los ejemplares realizados en 1776. Al parecer, se venía editando en Pamplona desde 1732[188]. Conocemos un único ejemplar custodiado en una colección particular.

Mercedarios: San Ramón Nonato

De la orden de la Merced, tenemos la estampa de uno de sus santos más populares, San Ramón Nonato, al que se encomendaban las mujeres embarazadas para alcanzar un buen parto, dado que su madre murió antes de nacer y se le practicó la cesárea sobre su cadáver. Al igual que en los lienzos del santo de Lodosa, Roncal, Pitillas o Aibar, se representa al santo arrodillado en actitud orante ante la visión de Cristo y María. La composición es de sencilla ejecución pero los elementos iconográficos son abundantes. El santo viste de mercedario con la muceta y capelo cardenalicio a sus pies. Un ángel desde lo alto le trae la palma del triunfo con tres coronas alusivas a su condición de confesor, virgen y mártir. A sus lados, Cristo le impone la corona de espinas y la Virgen una de flores, en alusión a una

188 Martín García, A., «Franciscanismo seglar y propaganda en la Península Ibérica y ultramar durante la Edad Moderna», *Sémata. Ciencias y Humanidades*, vol. 26 (2014), p. 282.



San Ramón Nonato,
1785-1795.

visión mística que tuvo[189]. En la parte inferior un ángel sostiene unas cadenas con sus grilletes, alusivos a su rapto y prisión en Argel. En la inscripción de la parte inferior, leemos: «*El Ill*mo *S*or *D*n *Estevan Antonio Aguado y / Roxas Obispo de Pamplona, concede 40 / dias de Indulgencias a todos los Fieles / que Orasen ante esta Imagen de S*n */ RAMON NONAT*». El obispo aludido lo fue de Pamplona entre 1785 y 1795. Conocemos un único ejemplar, bastante deteriorado, en una colección particular.

Por lo que respecta a planchas de escapularios de santos, hay que mencionar algunas pequeñas planchas que conservaban las Capuchinas de Tudela y otras de mayor tamaño pero con iconografías repetidas de San Antonio de Padua, los jesuitas San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka.

Carmelitas Descalzos: Santa Teresa

El grabado de Santa Teresa escritora, rodeada de cuatro emblemas, es el único en Navarra de los devocionales de la santa, que se acompaña de aquellos elementos iconográfico-simbólicos que tanto abundaron en la cultura libresca del Barroco. Es obra del platero de Arróniz Francisco Iturralde, que lo firma en 1791.

Toda la composición está copiada de una de las estampas de Juan Bernabé Palomino que se insertó en la edición de las *Opera Omnia* realizada en 1752. Son estampas de gran calidad técnica realizadas a buril y aguafuerte, con un contenido que se inspira en la literatura emblemática del siglo XVII. Como señala Pinilla, posee además otro valor por ser el primer conjunto de grabados sobre Santa Teresa estampado en España[190].

La Santa Teresa escritora inspirada por el Espíritu Santo de Palomino se basa en el grabado LIII de la *Vita* de Arnold van Westerhout. Se trata de una representación típica de la santa con los atributos de escritora, aunque se añaden un par de novedades: la presencia de dos seres monstruosos que escapan de debajo del escritorio de Teresa, alusión a la huida de los demonios ante la sabiduría de las letras teresianas, y cuatro aves emblemáticas de las esquinas: el águila, el ave fénix, el pelícano y la paloma.

Como señala Pinilla Martín, Sebastián de Covarrubias utilizó el pelícano y el águila para explicar la necesidad de hacer complementarias la vida activa y la vida contemplativa, la acción y la oración, la visión de conjunto y la visión de lo particular. En el caso del pelícano, afirma «*si está la vida activa reposando / tiende sus alas la contemplativa…*» y en el del águila: «*el águila caudal de vista larga, / no solo mira al sol, de hito en hito / más desde la alta cumbre, abajo, alarga / a ver con su agudeza el más chiquito / conejo o sabandija. El que se encarga / de cargo pastoral haze delito / si junto con el ser contemplativo / también no es en el govierno actiuo*». En las *Meditaciones sobre el Cantares*, afirma la santa de Ávila: «*nunca dejen de obrar casi juntas Marta y María, porque en lo activo y que parece exterior, obra lo interior, y cuando las obras activas salen de esta raíz, son admirables y olorosísimas flores*».

El ave fénix simboliza la inmortalidad del alma y, a la paloma se refiere la carmelita así: «*tengo para mí que un alma que allega a este estado, que ya ella no habla ni hace cosa por sí, sino que de todo lo que ha de hacer tiene cuidado este soberano Rey. ¡Oh, válgame Dios, qué claro se ve aquí la declaración del verso, y cómo se entiende tenía razón y la tendrán todos de pedir alas de paloma! Entiéndese claro es vuelo el que da el espíritu para levantarse de todo lo criado, y de sí mismo*

189 Zuriaga Senent, V. F., *La imagen devocional de Nuestra Señora de la Merced, Tradición, Formación, Continuidad y* Variantes, Valencia, Universitat de Valencia Servei de Publicacions, 2005, pp., 349 y 445.

190 Pinilla Martín, M. J., *Iconografía de Santa Teresa de Jesús*, Valladolid, Universidad, Tesis doctoral sustentada en el Departamento de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, 2013, pp. 607-609. http://uvadoc.uva.es/handle/10324/4249.



Santa Teresa por Francisco Iturralde 1791.



Grabado de Santa Teresa por Juan Bernabé Palomino en las *Obras de Santa Teresa*, Madrid, 1752.

el primero; mas es vuelo suave, es vuelo deleitoso, vuelo sin ruido» (Vida 20, 24)

Partiendo de una tipología iconográfica generalizada en las artes y con un significado preciso en la iconografía teresiana –el Espíritu Santo representado como una paloma– Palomino introdujo otras cuatro aves que simbolizan la perfección del alma y su búsqueda de Dios así como la necesidad de aunar vida activa y contemplativa.

La gran variante que se observa entre el modelo y la versión pamplonesa de Francisco Iturralde es el enmarque, que ya no es el marco mixtilíneo sino un gran arco de medio punto con el escudo del Carmen Descalzo en la clave, del que parten sendas guirnaldas que se despliegan hasta fuera de la gran enmarcación rectangular de la composición.

En la inscripción inferior se lee: «*St^{a} TERESA DE JESUS D^{ra} M^{ca} / El Illmo Sr D^{n} Esteban Aguado y / Roxas Obispo de Pamplona concede 40 dias de / Indulgencia a los que rezaren con devoción un / Padre Nuestro y Ave María delante de esta / Santa Imagen / Rt^{a} p^{r} Yturralde. $Fran^{o}$ Yturralde Platero en Pamplona año 1791*». El obispo mencionado rigió los destinos de la mitra de San Fermín entre 1785 y 1795. Respecto a la persona o institución que pudiera haber ordenado la apertura de la plancha no hay ninguna noticia, pudiendo haber sido las propias Madres Carmelitas de la capital navarra. El grabador fue un platero natural de Arróniz que se examinó en Pamplona en 1791, el mismo año en que firma la estampa de Santa Teresa[191]. Un único ejemplar de la estampa, conservado en una colección particular nos ha servido para estudiarla.

POR INICIATIVA DE LOS OBISPOS DE PAMPLONA

Del ámbito franciscano, conocemos una hermosísima estampa de Santa Rosa de Viterbo, realizada muy probablemente a iniciativa del obispo Melchor Ángel Gutiérrez. Viste hábito franciscano, en actitud teatral con los brazos abiertos, sosteniendo una cruz, coronada de espinas y con fuego en sus pies, alusiva a la hoguera que no le causaba daño alguno y que recuerda el siguiente hecho: tras ser expulsada de Viterbo, se trasladó a Soriano, donde continuó con la predicación hasta la muerte de Federico II. De allí pasó a Vitorchiano donde un supuesto mago tenía engañada a mucha gente. Rosa mandó encender una hoguera en la plaza y se subió a ella, permaneciendo tres horas sin sufrir daño. El he-

191 García Gainza, M. C., *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1991, pp. 135-136 y Morales Solchaga, E., *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del* Barroco, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 379-380.



Santa Rosa de Viterbo por Manuel Beramendi, 1732.



San Emeterio y San Celedonio por Manuel Beramendi, 1746.



S.N JULIAN, OBISPO, I PATRON DE CUENCA, I ARCEDIANO D TOLEDO.=
El Ilustrissimo Señor Balleyo Obispo de Pamplona à Concedido 40 dias=
de indulgencia al que rezare vn padre nro. y vna ave m.a delante desta S.ta imagē.

Pamplona año de 173[illegible] — Bernardo [illegible] fecit

cho provocó la conversión del supuesto mago y de los habitantes del pueblo.

Una gran orla de cardina vegetal rodea la hornacina en donde se representa a la santa. La inscripción inferior distribuida en dos partes reza: *S,^{TA} ROSA DE VITERVO, / DE^{L} ORDEN, TER^{A}, DE S,. FRA,^{NZISCO} / Beramendi fecit. PP^{A} 1732 / El Yll,^{mo} S,^{r} D^{n} Melchor Obi,^{o} de Pamp,^{a} con,^{dio} 40 dias de ynd,^{a} al q, re,^{e} un pa,^{e} nro y un^{a}, avem,^{a} an,^{te} es^{ta} S,^{A}, ymajen*». Respecto al autor de la plancha, que mide 174 x 127 mm., no sabemos si fue Martín José Beramendi, examinado en 1706 o su hijo Manuel Beramendi (1716-1787), que se examinó en Pamplona en 1737. A favor del padre parece jugar la cronología de la estampa en 1732, y a favor del hijo el que sabemos que fue grabador de señeras obras en años posteriores[192]. Conocemos varias estampaciones en papel del grabado.

En cuanto a santos de otras diócesis, tenemos dos casos. El primero realmente cercano y con culto en algunos pueblos navarros que pertenecieron a la diócesis de Calahorra en el arciprestazgo de Viana. Nos referimos a los Santos Emeterio y Celedonio, cuya plancha de estampación ordenó abrir el obispo don Gaspar de Miranda y Argaiz, por ser natural de Calahorra. Este prelado fue muy aficionado a divulgar ciertas devociones a través de los grabados, como ya hemos puesto de manifiesto en otras ocasiones[193]. El orfebre Manuel Beramendi fue encargado por el obispo para abrir dos láminas de las que se hicieron diversas tiradas de grabados, una con los Santos Emeterio y Celedonio, de la que se hicieron 1.000 estampas en 1746, otras tantas en 1750 y 1.500 en 1765.

La huella mide 195 x 138 mm. y la composición es sencilla con los dos mártires ataviados como soldados y contemplando las palmas del triunfo y la gloria. El tercio inferior de la estampa lo ocupan el escudo heráldico del obispo y la siguiente inscripción: «*El Ilt^{mo} Sr Dn Gaspar de Miranda, y Argaiz, Obp^{o}, de Pamp^{a}, / concede 40 dias de Indulg^{a}, a los q^{e} rezaren un Pa / ter noster y, una Ave María a S^{n} Hemetherio, y / Celedonio Mar^{s}, Patr^{s} de la ciu^{d} y Obpdo d Calaho^{ra} / Beramendi f*». La cronología de la matriz la deberemos fijar en torno a la primera tirada, en 1746. En distintas colecciones navarras y riojanas existen ejemplares de la estampa.

La otra estampa (268 x 195 mm.) abierta por un orfebre pamplonés, concretamente un miembro de la familia Beramendi, o Martín José o más seguramente, Manuel y a devoción de un obispo de Pamplona –Melchor Ángel Gutiérrez Vallejo– fue la de San Julián de Cuenca, uno de cuyos ejemplares se conserva en la Biblioteca Nacional[194] y se acompaña de la siguiente inscripción: «*S^{n} Julián Obispo i Patrón de Cuenca Arcediano D Toledo, Al Ylustrissimo Señor Ballejo Obispo de Pamplona... Pamplona año de 1731. Beramendi fecit*».

192 Fernández Gracia, R., «Plateros-grabadores en Pamplona durante los siglos del Barroco», en Jesús Rivas (coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 176-177.

193 Id., «El mecenazgo artístico de don Gaspar de Miranda y Argaiz», *De la iglesia y de Navarra. Estudios en honor del prof. Goñi Gaztambide. Scripta Theologica* (1984), p. 639 y «La estampa devocional en Navarra», en A. Martín Duque (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, vol. ii, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, p. 186.

194 Páez Ríos, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, vol. I, p. 128

San Julián de Cuenca por Manuel Beramendi, 1731. (Foto Biblioteca Nacional).



Fuentes y Bibliografía

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Real y General de Navarra.
Archivo Municipal de Pamplona.
Archivo Municipal de Tudela.
Archivo Diocesano de Pamplona.
Archivo Decanal de Tudela.
Archivo Catedral de Pamplona.
Archivo Catedral de Tudela.
Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles.
Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona.
Archivo Parroquial de San Nicolás de Pamplona.
Archivo Parroquial de Luquin.
Archivo Parroquial de Caparroso.
Archivo Parroquial de Aguinaga.
Archivo Parroquial de Arróniz.
Archivo Parroquial de Ujué.
Archivo Parroquial de Salinas de Oro.
Archivo de la Parroquia de San Jorge de Tudela.
Archivo de las Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella.
Archivo de los Carmelitas Descalzas de Lesaca (Calahorra).
Archivo de los Carmelitas Descalzos de Pamplona.
Archivo de las Carmelitas Descalzas de San José de Pamplona.
Archivo de los Dominicos de Pamplona.
Archivo de las Agustinas de San Pedro de Pamplona.
Archivo de las Agustinas Recoletas de Pamplona.
Archivo de las Salesas de Pamplona.
Archivo de la Basílica del Puy de Estella.
Archivo de la Cofradía del Villar de Corella.
Archivo del santuario de Nuestra Señora de Codés.
Archivo del santuario y cofradía de San Gregorio Ostiense.

BIBLIOGRAFÍA

Acta Sanctorum quotquot toto orbe coluntur, vel a catholicis scriptoribus celebrantur, quae ex Latinis & Graecis, aliarumque gentium antiquis monumentis / collegit, digessit, notis illustravit Joannes Bollandus...; operam et studium contulit Godefridus Henschenius...Martii, tomo I, Anturpiae, Iacobum Meurisium, 1668.

Ainaud de Lasarte, J., «Grabado», *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. xviii, Madrid, Plus Ultra, 1962, pp. 243-320.

Alarcón Román, C., «La iconografía religiosa en el siglo xviii», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 45 (1990), pp. 247-278.

— «El poder de la imagen de Nieva reflejado en su leyenda y sus señales», *Religión y cultura* (coord. S. Rodríguez Becerra), Sevilla, Junta de Andalucía, 1999, pp. 103-114.

Albizu y Sáinz de Murieta, J., *Novena a la Santísima Virgen de Mendigaña precedida de una brve reseña histórica de su culto y basílica*, Estella, Imp. y Lib. de Eloy Hugalde, 1906.

Aldazaval, P. J., *Compendio Heraldico. Arte de escudos de armas según el Método mas arreglado del Blason, y autores españoles*, Pamplona, Viuda de Martín Joseph de Rada, 1775.

Alfaro Pérez, F. J., *Historia de la villa de Cintruénigo*, Cintruénigo, Ayuntamiento, 2007.

Alvarado, F. (pseudónimo de Mariano Arigita), *Guía del viajero en Pamplona*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1904.

Álvarez y Baena, J. A., *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, vol. iv, Madrid, En la Oficina de D. Benito Cano, 1791.

Vírgenes de los Remedios y del Milagro por Manuel Albuerne y dibujo de Antonio Rodríguez, 1797-1798. Detalle.

Andueza Unanua, P., «La contribución de los hombres de negocios y comerciantes a la renovación arquitectónica de Pamplona en la primera mitad del siglo xviii», *Grupos sociales en Navarra. Relaciones y derechos a lo largo de la historia. Actas del V Congreso de Historia de Navarra*, vol. ii, Pamplona, Ediciones Eunate, 2002, pp. 71-82.

— *La arquitectura señorial de Pamplona en el siglo xviii. Familias, urbanismo y ciudad*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.

— «Joyas personales, alhajas para la casa y libros para el alma: el inventario de bienes de los duques de Granada de Ega en el siglo xviii», *Príncipe de Viana* núm. 247 (2009), pp. 271-301.

— «Virgen del Camino con San Fermín y San Saturnino», *Pamplona y San Cernin 1611-2011. iv Centenario del voto de la ciudad*. Pamplona, Ayuntamiento, 2011, p. 108.

Ansón Navarro, A., «Notas sobre Carlos Casanova, pintor de Cámara y grabador aragonés», *El arte en las Cortes europeas del siglo xviii*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1989, pp. 51-61.

— «El ejeano Carlos Casanova y Sanchoner (1709-1770), destacado grabador y pintor de Cámara de los reyes Fernando vi y Carlos iii», *El grabador ejeano Carlos Casanova (1709-1770) y su hijo el medallista Francisco Casanova (1731-1778)*, Zaragoza, Diputación Provincial-Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 2009, pp. 13-69.

Aponte Marín, A., «Conjuros y rogativas contra las plagas de langosta en Jaén (1670-1672)», *La religiosidad popular. ii. La Vida y muerte: imaginación religiosa*, Madrid, Anthropos – Sevilla, Fundación Machado, 1989, pp. 554-562.

Aquerreta, S., *Negocios y finanzas: La familia Goyeneche*, Pamplona, Eunsa, 2001.

Ardanaz Iñarga, N., «Promoción artística de Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari, obispo de Pamplona (1768-1778)», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 2 (2007), pp. 63-98.

— *La catedral de Pamplona en el siglo de las Luces. Arte, ceremonial y cultura*, Pamplona, Tesis doctoral sustentada en la Universidad de Navarra, 2011. Vid. http://hdl.handle.net/10171/20480.

Apraiz, A. «La Virgen de Nieva y su relación con Navarra», *Estudios Segovianos*, núm. 1 (1949), pp. 358-366.

Arévalo, B. de, *La Graciosísima Serrana. La ciudad sobre el monte. El monte sobre todos los montes...*, Pamplona, Joseph Ezquerro y Chávarri, 1754.

Arigita y Lasa, M., *San Miguel de Excelsis*, Pamplona, Imprenta y Librería de Lizaso Hermanos, 1904.

— *Los Priores de la Seo de Pamplona*, París, Paul Geuthner-Honore Champion, 1910.

Arraiza, J., *San Fermín patrono*, Pamplona, Ayuntamiento, 1989.

— *Santa María en Navarra. Devoción, leyenda, historia*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1990.

— «La Virgen del Puy en Estella y su comarca», *Príncipe de Viana*, núm. 190 (1990), pp. 599-617.

Arrese, J. L., *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, CSIC. 1963.

— *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977.

Aterido Fernández, A., «El grabador madrileño Gregorio Forman y Medina», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo xxxvii (1997) pp. 87-99.

Azanza López, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.

Azcona, A. M., *Comercio y comerciantes en la Navarra del siglo xviii*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996.

Baleztena, I., «Términos del Viejo Pamplona: Trinitarios o Costalapea», *Príncipe de Viana* (1943), pp. 511-519.

Barcáiztegui, A. de, *Historia de la aparición milagrosa de la Imagen de N. Señora de la Soterraña de Nieva y Novena para implorar su auxilio*, Pamplona, Francisco Picart, 1733.

Barragán Landa, J. J., «Las plagas del campo español y la devoción a San Gregorio», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 29 (1978), pp. 273-298.

Barrena, C., Blas, J., Matilla, J. M., Romero de Tejada, L. y Villar, J. L., «Diccionario crítico de grabadores valencianos del siglo xviii», *Fernando Selma. El grabado al servicio de la Cultura Ilustrada*, Madrid, Real Academia de San Fernando, Fundación «la Caixa», 1993, pp. 125-152.

Barriocanal López, Y., *El grabado compostelano del siglo xiii*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1996.

Berdún y Guendulain, J. J., *Libro de las milagrosas vidas y gloriosos triunfos de las dos apostólicas columnas de el augusto Reino de Navarra...*, Puente la Reina, Domingo de Berdala, 1693.

Bernat Vistarini, A. y Cull, T. C., *Enciclopedia Akal de Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.

Biurrun y Sotil, T., *La escultura religiosa y bellas artes en Navarra durante la época del Renacimiento* Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935.

Bonet Correa, A., *Vida y obra de fray Matías de Irala: grabador y tratadista español del siglo xviii*, Madrid, Turner, 1979.

— «Los retablos de las Calatravas de Madrid», *Archivo Español de Arte* (1962), pp. 21-49.

Bujanda, F., *Historia de Nuestra Señora de Codés*, Logroño, 1939.

Burgui, T., *San Miguel de Excelsis representado como Príncipe Supremo de todo el Reyno de Dios en cielo, y tierra, y como protector excelso aparecido y adorado en el Reyno de Navarra. Libro primero, en que se representan las perfecciones de este espiritu supremo...*, vol. ii, Pamplona, en la Oficina de Josef Miguel de Ezquerro..., 1774.

Cabezas, J., *Historia prodigiosa de la admirable aparición y milagros portentosos de la imagen soberana de María Sansíssima Nuestra Señora de la Soterraña de Nieva, especialisima defensora de truenos, rayos, centellas y terremotos*, México, Imprenta del Nuevo Rezado de Doña María de Ribera, 1748.

CABEZUDO ASTRAIN, J., «Historia del Real Convento de San Sebastián de Tafalla», *Príncipe de Viana*, núms. 42-43 (1951), pp. 165-187.

CADENAS Y VICENT, V., *Caballeros de la Orden de Santiago. Siglo XVIII*, tomo IV, Madrid, Instituto Salazar y Castro (CSIC), Ediciones Hidalguía, 1979.

— *Extractos de los expedientes de la Orden de Carlos III (1771-1847)*, vol. II, Madrid, Hidalguía, 1981.

CARASATORRE VIDAURRE, R., *Glosario navarro desde una perspectiva histórica de Cintruénigo*, Cintruénigo, Fundación Navarra Cultural, 2004.

CARO BAROJA, J., *La hora navarra del siglo XVIII*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1969.

— «El culto y la leyenda. San Miguel de Excelsis», *Príncipe de Viana*, núm. 206 (1995), Ejemplar dedicado a Homenaje a Julio Caro Baroja, pp. 1079-1086.

CARRASCO, R., «Milagrero siglo XVII», *Estudios de Historia Social*, núms. 36-37 (1986), pp. 401-422.

CARRETE PARRONDO, J., «Estampas. Arte y Devoción», *Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*, Madrid, Ayuntamiento, Área de Cultura, 1990, pp. XXIII-XXVIII.

— *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989.

CARRETE, J., CHECA, F. y BOZAL, V., *El grabado en España. Siglos XV al XVIII*. *Summa Artis*, vol. XXXI, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

CARRETE, J., DIEGO, E. DE y VEGA, J., *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. I. Estampas Españolas. Grabado 1550-1820*, vol. I, Madrid, Ayuntamiento de Madrid. Concejalía de Cultura, 1985.

Cartilla de los Terceros Seráficos, Pamplona, Imprenta de José de Rada, 1803.

Catálogo del Museo Federico Marés, Barcelona, Museo Mares, 1979.

Catálogo de la exposición El grabador Rafael Esteve 1772-1847, Valencia, Fundación Caja de Pensiones, 1986.

CEÁN BERMÚDEZ, A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, vol. IV, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1802.

CHAVIER, F., *Fueros del Reyno de Navarra desde su creación hasta su feliz union con el de Castilla...*, Pamplona, Gregorio de Zabala, 1686.

CLAVERÍA ARANGUA, J., *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, vols. I y II, Madrid, Gráfica Administrativa, 1942-1944.

CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustre profesores de las Bellas Artes en España*, vol. III, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1894.

Crisol Histórico-Político de la Antigüedad, nobleza y Estimación liberal del arte insigne de los plateros... que la Congregación del Gloriosísimo Platero y Obispo San Eloy..., Pamplona, Herederos de Martínez, 1744.

CORPAS MAULEÓN, J. R., *Curiosidades del Camino de Santiago*, León, EDILESA, 2004.

Crónica del convento de capuchinos Extramuros de Pamplona (1679-1833), Vidal Pérez de Villarreal (primera transcripción), Tarsicio de Azcona (introducción y revisión del texto) y J. A. Echeverría (prólogo), Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015.

CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Apuntes para la historia de la platería en la Basílica de San Gregorio Ostiense», *Príncipe de Viana*, núm. 163 (1981), pp. 335-384.

DÍAZ DÍAZ, G., «Saenz de Aguirre, J.», *Hombres y documentos de la filosofía española*. Vol. III, Madrid, CSIC Instituto de Historia, 2003, pp. 39-41.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Aportación de los Carmelitas Descalzos a la historia del arte navarro: Tracistas y arquitectos de la Orden», *Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte*, Pamplona, Comisión del IV Centenario de Navarra, 1982, pp. 183-230.

ECHEVERRÍA GOÑI, P., GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. y VÉLEZ CHAURRI, J., «Un pintor flamenco del siglo XVII en el País Vasco. Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate», *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País* (1988), pp. 309-367.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Navarra», *Ibaiak eta Haranak. Guía del patrimonio histórico-artístico y paisajístico –Navarra–*, vol. VIII, San Sebastián, Etor, 1991, pp. 175-216.

EGIDO, T., «Mentalidades y percepciones colectivas», en L. C. Álvarez Santaló y C. M. Cremades Griñán (eds.), *Mentalidad e ideología del Antiguo Régimen*,Murcia, Asociación Española de Historia Moderna-Universidad de Murcia, 1992, pp. 57-71.

EGUILLOR, J. R., «Los maestros Ibero de Azpeitia en la construcción del santuario de Loyola», *Loyola, historia y arquitectura*, San Sebastián, Etor, 1991, pp. 163-193.

ERDOZÁIN GAZTELU, A., *Linajes de Navarra con escudos de armas*, vol. V, s/l, Editorial Mogrobejo-Zabala, 1995.

ESCUDERO, J. A., *Los orígenes del Consejo de Ministros en España*, vol. I, Madrid, Editorial Complutense, 2001.

ESPARZA ZABALEGUI, J. M., *Historia de Tafalla*, vol. I, Tafalla, Altafaylla Kiltur Taldea, 2001.

Estado militar de España año de 1803, Madrid, Imprenta Real, 1803.

Exposición de Arte Retrospectivo. II Congreso de Estudios Vascos. Avance de Catálogo, Pamplona, Imprenta y Librería de la Sociedad Española de Papelería, 1920.

FERNÁNDEZ GRACIA, R. «El mecenazgo artístico de don Gaspar de Miranda y Argaiz, obispo de Pamplona», *Estudios en honor del profesor Goñi Gaztambide. Scripta Theologica* (1984), pp. 633-641.

— «Contribución a la obra de José Ramírez en Navarra», *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación Provincial, 1985, pp. 249-262.

— «Un aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines», *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana* (1988), anejo 11, pp. 149-158.

— «La estampa devocional en Navarra», en A. Martín Duque (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, vol. II. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, 183-200.

— «El Barroco», *La catedral de Pamplona*, vol. II. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, pp. 35-75.
— «La obra de Diego de Camporredondo en Navarra y el trágico fin de su vida en 1772», *Kalakorikos* (1996), pp. 109-124.
— «La escultura funeraria en Navarra durante el Renacimiento y el Barroco», *Príncipe de Viana* (1988), pp. 51-68.
— «En torno a la arquitectura: consideraciones y testimonios de maestros del Barroco navarro», *Príncipe de Viana* (2001), pp. 7-23.
— *Reges Navarrae. Dibujos y grabados para ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*, Pamplona, Gobierno de Navarra. Institución Príncipe de Viana, 2002.
— *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003.
— «Tibor», *Filipinas Puerta de Oriente. De Legazpi a Masalpina*, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 291-293.
— *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*, Pamplona. Eunsa, 2004.
— *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*. Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2004.
— «Plateros-grabadores en Pamplona durante los siglos del Barroco», en Jesús Rivas (coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 165-182.
— «Tesis de grados de Juan Francisco de Alduán e Ibarra», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 270-271.
— «Plancha para estampar y Virgen de Roncesvalles», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación CajaNavarra, 2005, pp. 310-311.
— «Religioso camarín y aula de milagros. La santa capilla del Castillo de Javier entre los siglos XVII y XIX», *Sol, Apóstol, Peregrino, San Francisco Javier en su Centenario*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 287-323.
— *San Francisco Javier Patrono de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía*, Pamplona, Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo. Institución Príncipe de Viana, 2006.
— *El fondo iconográfico del P. Schurhammer, La memoria de Javier en imágenes*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006.
— «Virgen de Ujué con San Fermín y San Francisco Javier», *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra-Fundación Caja de Ahorros de Navarra, 2006, pp. 340-341.
— «San Francisco Javier patrono. Imágenes para el taumaturgo de ambos mundos», *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra-Fundación Caja de Ahorros de Navarra, 2006, pp. 154-199.
— «Estampa de Santa Ana», *Tudela, el legado de una catedral*, Pamplona, Fundación para la conservación del patrimonio histórico de Navarra, 2006, pp. 300-301.
— *De titular del monasterio a Patrona de Fitero. Historia y culto en torno a la Virgen de la Barda*, Pamplona, Parroquia de Santa María la Real de Fitero, 2007.
— «San Raimundo de Fitero *Miles Christi*», *Fitero, el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 294-295.
— «Entre la historia, la leyenda y el mito. La imagen de San Raimundo, abad de Fitero y fundador de la Orden militar de Calatrava», *Fitero, el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 159-160.
— «Reflexiones sobre el arte foráneo en Navarra durante los siglos del Barroco», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. III. Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2008, pp. 295-229.
— «El monumento de perspectiva de la parroquia de Peralta», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2011*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2011, pp. 267-268.
— «La Virgen del Camino y Pamplona». *Diario de Navarra*, 11 de mayo de 2012, p. 58.
— «Recuerdos seculares de las romerías a Ujué», *Diario de Navarra*, 29 de abril de 2012, p. 65.
— «Diego Díaz del Valle: un pintor de Cascante en el Siglo de las Luces», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2013*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2013, pp. 170-173.
— «La pintura del siglo XVIII» en *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 346-391.
— «El grabado, textiles y otras artes decorativas», *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 414-443.
— «Algo de antroponimia: tres nombres y un apellido en Navarra», *Diario de Navarra*, 12 de noviembre de 2014, p. 73.
— «Nuevas noticias sobre la imagen del Ángel de Aralar». *Diario de Navarra*, 3 de marzo de 2014, pp. 64-65.
— «Siglos de arte y devoción en torno a la Virgen del Yugo», *Diario de Navarra*, 13 de mayo de 2015, pp. 78-79.
— «La imagen del castillo de Javier asociada al santo», *Diario de Navarra*, 10 de marzo de 2015, p. 71.
— *Miradas al patrimonio, la fiesta y la iconografía en Navarra*, Pamplona, Diario de Navarra, 2016.
Fernández-Ladreda, C., «Sepulcros e imaginería», *El arte Gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 337-360.
Fernández Ladreda, C. y Roldán, F. J., *Santo Cristo del Amparo de Aibar*, s/f.
Fernández Marco, J. I., *Cascante. Compendio de 2.000 años de Historia*, Bilbao, La Editorial Vizcaina, 1983.
— *Cascante, ciudad de la Ribera*, vol. II, Cascante, Vicus, 2006.

— *Cascante, ciudad de la Ribera*, vol. III, Cascante, Vicus, 2006.

Freedberg, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

Fueros del Reyno de Navarra desde su creación hasta su feliz unión con Castilla, Pamplona, s/n, 1815 (por Longás).

Galindo, N., «Algunas noticias sobre Juan Bernabé Palomino». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1989), pp. 237-276.

Gambra, R., *Las Vírgenes emigrantes. El misterioso origen de unas imágenes roncalesas*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1977.

García, J. R., *Novena dedicada a Nuestra Señora de Gracia que se venera en la jurisdicción de la villa de Cárcar, provincia de Navarra*, Tudela, Imprenta Tudelana, 1856.

García Barreno, P. R., *El Hospital General de Madrid CDXXV años de historia*. http://www.pedrogarciabarreno.es/4.%20Escritos%20varios/Sobre%20Hospitales/Hosp%20Gral%20Madrid/HistoriaHospGralMad.pdf.

García Chico, E., *Documentos para el arte en Castilla*. Vol. II, Valladolid, Universidad, Facultad de Historia, 1941.

García Fulla, J., *Compendio de la verdadera devoción al Sagrado Corazón de nuestro Redentor Jesús*, Zaragoza, José Fort, 1743.

García Gainza, M. C., «Pasos e imágenes procesionales del primer cuarto del siglo XVII», *Boletín del Seminario de Estudios Arte y Arqueología*, tomo 46 (1980), pp. 425-234.

— «El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la catedral de Pamplona», *De la Iglesia y de Navarra. Estudios en honor del prof. Goñi Gaztambide*, Pamplona, EUNSA, 1984, pp. 339-348.

— *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra 1991.

— «San Eloy», *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV Centenario del voto de la ciudad*. Pamplona, Ayuntamiento, 2011, pp. 178-179.

— «La traza del retablo mayor del convento de Carmelitas Descalzas de Lesaka», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2014*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2014, pp. 298-300.

García Gainza, M. C. y Heredia Moreno, C., *Orfebrería de la catedral y Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona, Eunsa, 1978.

García Gainza, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1980.

— *Catálogo Monumental de Navarra. II. Merindad de Estella*. vol. II, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1983.

— *Catálogo Monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985.

García Turza, F. J., «Domingo, los», *Gran Enciclopedia Navarra*, vol. IV, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990.

Garralda Arizcun, J. F., «El Ayuntamiento y la construcción de la casa consistorial de Pamplona del s. XVI-II» (1751-1760), *Príncipe de Viana* núm. 182 (1987), pp. 845-916.

Gárriz, J., *La Villa de Garde en el Valle del Roncal. Ensayo de una monografía parroquial*, Pamplona, Casa Editorial G. Huarte, 1923.

— *La Santa Iglesia Catedral de Pamplona. Guía histórico-artística*, Pamplona, Gómez, 1966.

Germán de Pamplona, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, CSIC, 1970.

Gil, E., «Calatayud, Pedro Antonio de». *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, vol. I, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, pp. 599-600.

Gómez-Rivero, R., «Consejeros de la Suprema de Felipe V», *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, núm. 4 (1995), pp. 133-176.

Gómez Rodeles, C., *Vida del célebre misionero P. Pedro de Calatayud de la Compañía de Jesús y Relación de sus apostólicas empresas en los reinos de España y Portugal (1689-1773)*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1882.

González Ayala, J., *La Virgen y Corella*, Madrid, Gráficas Salué, 1978.

González de Zárate, J. M., *Renacimiento y Barroco. Imágenes para la historia*. Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos. Ephialte, 1992.

Goñi Gaztambide, J., *Los navarros en el Concilio de Trento y la Reforma Tridentina en la Diócesis de Pamplona*. Pamplona, Imprenta Diocesana, 1947.

— «La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana* núms. 118-119 (1970), pp. 5-64.

— «San Miguel de Excelsis y la chantría de Pamplona, de M. Arigita», *Príncipe de Viana*, núms. 124-125 (1971), pp. 145-175.

— *Historia de los Obispos de Pamplona. Siglo XVII*, vol. VI, Pamplona, Eunsa-Institución Príncipe de Viana, 1987.

— «Mendoza Caamaño y Sotomayor, Álvaro Eugenio de». *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Suplemento I, Madrid, CSIC, 1987, p. 475.

— *Historia de los obispos de Pamplona. Siglo XVIII*, vol. VII, Pamplona, Gobierno de Navarra-Eunsa, 1989.

— *Historia eclesiástica de Estella*, vol. II, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.

Guijarro Salvador, P., «Empresa de la Real Sociedad Tudelana de Amigos de Deseosos del Bien Público», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2007*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2007, pp. 232-235.

Heredia Moreno, C., «Los Sasa», *Gran Enciclopedia Navarra*, vol. X, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, pp. 292-293.

Hornedo, R. M. de, «La construcción del Real Colegio e iglesia de Loyola desde su comienzo en 1688 hasta su interrupción en 1767», *Loyola, historia y arquitectura*. San Sebastián, Etor, 1991, pp. 126-161.

Huarte y Jáuregui, J. M. de y Rújula y Ochotorena, J. de, *Nobiliario del Reino de Navarra. Tomo I. Nobleza Ejecutoriada en los Tribunales Reales de Corte y Consejo de Navarra*, Madrid, Tipografía Católica, 1923.

Ibarra, J. de, *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, Talleres Tipográficos La Acción Social, 1935.
— *Historia del Monasterio y de la Universidad literaria de Irache*, Pamplona, Talleres Tipográficos La Acción Social, 1938.
— *Biografías de los ilustres navarros del siglo xviii*, vol. iii, Pamplona, Imprenta de Jesús García, 1952.
Índice de expedientillos y datas de hábito de caballeros de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio de Publicaciones, 1976.
Íñiguez, R., *Expression breve del grave sentimiento, con que la Universidad de Salamanca lamentò la muerte de su mui amado Monarca D. Phelipe Quinto el animoso... / sale a luz de orden de la misma Universidad, siendo comissarios, los señores RR. P. M. Fr. Pedro de Prado, del Orden de Nra. Sra. del Carmen de Observancia*, Salamanca, Eugenio García de Honorato, 1747.
Iribarren, J. M., *De Pascuas a Ramos*, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2002.
Itúrbide Díaz, J., *Estella: bibliografía local*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.
— *Escribir e imprimir. El libro en el Reino de Navarra en el siglo xviii*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.
— *Los libros de un Reino. Historia de la edición en Navarra (1490-1841)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015.
Jimeno Aranguren, R., *El remedio sobrenatural contra las plagas agrícolas hispánicas: estudio institucional y social de la cofradía y santuario de San Gregorio Ostiense*, Sorlada, Cofradía de San Gregorio Ostiense, 2005.
Jimeno Jurío, J. M., *San Miguel de Aralar*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1977.
— «El vascuence en Aoiz (siglo xvii)», *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, núm. 59 (1992) pp. 457-480.
José de la Madre de Dios, *Historia de la vida y virtudes de el venerable hermano Juan de Jesús San Joaquín, carmelita descalzo...* Pamplona, José Ezquerro, 1753.
Laviñeta Samanes, S. y Ciordia Muguerza, J., *La Virgen de Luquin*, Pamplona, Gráficas Iruña, 1970.
Lázaro Curiel, M., «Un hijo ilustre de El Burgo de Osma, fray Joaquín de Eleta», *Celtiberia* núm. 68 (1985), pp. 133-153.
León Tello, F. J. y Sanz Sanz, M. V., *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo xviii*, Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Estética de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1981.
Liñán, M. de, *Vida y milagros de el terror de el infierno y pasmo de penitencia, el gran Padre y Patriarca San Antonio Abad*, Pamplona, Francisco Picart, 1716.
Lizarraga, J. J., *Guía de las iglesias de Caparroso. La belleza de la fe reflejada en el arte*, Caparroso, Ayuntamiento y Parroquia, 2006.
— *Basílica Virgen del Soto Caparroso (Navarra)*, Caparroso, Parroquia de Santa Fe, 2009.
López Castán, A., «Arte e industria en el Madrid del siglo xviii», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. iv (1992), pp. 255-260.
Loyola, J. de, *El corazón de Jesús descubierto a nuestra España en la breve noticia de su dulcísimo culto propagado ya en varias provincias del orbe cristiano*, Barcelona, Herederos de Juan Pablo y María Martí, 1738.
— *Meditaciones del Sagrado Corazón de Jesús*, Pamplona, Jerónimo Anchuela, 1742.
— *El Tesoro escondido*, Valladolid, Causa de beatificación de Bernardo de Hoyos, 2007 (reedición de 1734).
Loyola, J., *Vida de Bernardo de Hoyos. El místico del siglo xviii*, Valladolid, Asociación Bernardo F. de Hoyos, 2014.
Macías Delgado, J., «Un santanderino en la Corte de Roma: Miguel Antonio de la Gándara, Agente de Preces», *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*, t. XLVI (1986-1987) pp. 101-171.
Madruga Real, A., *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1983.
Mañaricua, A. E., *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Vizcaya*, Bilbao, Editorial Vizcaína, 1950.
Mestre Sanchís, A., «Religión y cultura en el siglo xviii español», en *Historia de la Iglesia en España*, vol. iv, Madrid, B. A. C., 1979, pp. 582-743.
Marcotegui Barber, B., «Algunos fundamentos históricos del culto a San Sebastián en Tafalla», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 78 (2004), pp. 63-84.
Marín, H., *El Sagrado Corazón de Jesús. Documentos pontificios*, Bilbao, Mensajero del Corazón de Jesús, 1961.
Martín García, A., «Franciscanismo seglar y propaganda en la Península Ibérica y ultramar durante la Edad Moderna», *Sémata. Ciencias y Humanidades*, vol. 26 (2014), pp. 271-293.
Martinena Ruiz, J. J., «Armonial y Padrón de nobles de la ciudad de Pamplona según los manuscritos de Vicente Aoiz Zuza», *Príncipe de Viana*, núm. 220 (2000), pp. 475-534.
Martínez-Burgos García, P., «La imagen de vestir: el origen de una devoción barroca», *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*, Málaga, 1990, pp. 149-159.
Martínez Díez, J., *Historia de Alfaro*, Logroño, Talleres Gráficos de Editorial Ochoa, 1983.
Matilla Tascón, A., *Índice de expedientes de funcionarios públicos. Viudedad y orfandad, 1763-1872*, tomo i, Madrid, Instituto Luis de Salazar y Castro, Hidalguía, 1962.
— «Estampas religiosas del siglo xviii. Colección del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid», *Goya* (1982), pp. 184-197.
Matilla, J. M., *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Vitoria, Ephialte, 1991.
Mercurio de España, mayo de 1785, tomo ii, Madrid Imprenta Real, 1785.
Mercurio de España, enero de 1794, tomo i, Madrid Imprenta Real, 1785.
Mínguez, V., *La invención de Carlos ii. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2013.

Mogrobejo, E., *Diccionario Hispanoamericano de blasones, heráldica, onomástica y genealogía*, tomo xi, Bibao, Editorial Mogrobejo-Zabala, 2004.

Molina Martín, A., «De la ética de la felicidad a los *Recuerdos a la vida mortal*: estampas para la educación de los jóvenes (1803-1814)», en F. Durán (ed.), *Hacia 1812, desde el siglo ilustrado. Actas del V Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del siglo xviii*, Gijón, Ediciones Trea, 2013, pp. 349-362.

Molins Mugueta, J. L., *La capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana – Ayuntamiento de Pamplona, 1974.

— «La mitra y báculo dieciochesco de San Fermín», *Diario de Navarra* 7 de julio de 1984, pp. 9-10.

— «Casa consistorial de Pamplona», *Casas consistoriales de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, pp. 70-131.

— «El culto a San Fermín», *Sanfermines. 204 horas de fiesta*, Pamplona, Larrión & Pimoulier, 1992, pp. 31-39.

— «Proyecto para la fachada de la Casa Consistorial de Pamplona», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo xviii*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 282-283.

Molins Mugueta, J. L y Fernández Gracia, R., «La capilla de la Virgen del Camino», *La Virgen del Camino de Pamplona. V Centenario de su aparición (1487-1987)*, Pamplona, Mutua de Pamplona, 1987, pp. 63-117.

Moreno Cebrián, A., *El virreinato del marqués de Castelfuerte 1724-1736. El primer intento borbónico por reformar Perú*, Madrid, Editorial Castriel, 2000.

Montoro Cabrera, M. C., «El grabado como plasmación de la religiosidad popular», *La Religiosidad Popular ii. La muerte: La imaginación religiosa*, Madrid, Anthropos; Sevilla, Fundación Machado, 1989, pp. 190-204.

Morales Solchaga, E., «Tesis de grado de Antonio Jesús Claessens», *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2006*, Pamplona. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2007, pp. 193-195.

— «Tesis de grado», *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 282-285.

— «La hermandad de San Eloy de Tudela. Una corporación de tardía formación», *Estudios de Platería. San Eloy 2009*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 559-570.

— «La Constitución de Cádiz y la disolución de los gremios: el caso de los plateros pamploneses», *Príncipe de Viana*, núm. 256 (2012) *Estudios sobre el Patrimonio Cultural y las artes en Navarra en torno a tres hitos 1212-1512-1812* (coord. Ricardo Fernández Gracia), pp. 761-781.

— *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015.

Moreno Cebada, E., *Glorias religiosas de España. Historias de las imágenes de Jesucristo, de la Santísima Virgen y de los santos que se veneran en los templos...*, vol. ii, Barcelona, Librería de el Plus Ultra, 1867.

Moreno Garrido, A. G., *La estampa de devoción en la España de los siglos xviii y xix*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2015.

Munárriz, L., *Relación histórica de la milagrosa aparición de la imagen de Maria Santísima que con el amable título del Yugo se venera en su santa basílica en la jurisdicción de la M. N. y Nobilísima Villa de Arguedas. Acompañada de los datos que atestiguan su justa celebridad... y seguida de la novena que dedicó a la Señora el R. Fr. Juan Resa*, Pamplona, S. Díaz de Espada, 1870.

Navarro Bonilla, V., «La librería o «archivo alto» de la Diputación del Reino de Aragón (1593-1616), *Archivo de Filología Aragonesa*, vol. 56 (2000), pp. 95-116.

Novena al Glorioso S. Raymundo Abbad, Patriarca, y Fundador de la Orden y Cavallería de Calatrava, Madrid, Manuel Martín, 1764.

Novena dedicaca a Nuestra Señora de Gracia que se venera en la jurisdicción de la villa de Cárcar, provincia de Navarra, Tudela, Imprenta Tudelana, 1856.

Núñez de Cepeda, M., *Los Antiguos Gremios y Cofradías de* Pamplona, Pamplona, Imprenta Diocesana, 1948.

Orbe Sivatte, M., *La platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008.

Ozanam, D., *Les diplomats du XVIIIe siècle: introduction et repertoire bibliografique, 1700-1808*, Madrid, Casa de Velazquez – Bordeaux, Maison des Pays Iberiques, 1998.

Páez Ríos, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981.

Pano Gracia, J. L. y Roy Sinusía, L., «Catálogo de obras», *El grabador ejeano Carlos Casanova (1709-1770) y su hijo el medallista Francisco Casanova (1731-1778)*, Zaragoza, Diputación Provincial-Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 2009, pp. 167-371.

Payo Hernanz, R. y Matesanz Del Barrio, J., «Una polémica artística en el entorno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fray José de San Juan de la Cruz y José Bejes. Entre el Barroco Castizo y el Barroco Cortesano», *De Arte*, núm. 10 (2011), pp. 129-156.

Pellejero Soteras, C., «El claustro de Irache», *Príncipe de Viana*, núm. 5 (1941), pp. 16-35.

Peñafiel Ramón, A., *Mentalidad y Religiosidad Popular Murciana en la primera mitad del siglo xviii*, Murcia, Universidad, 1988.

Pérez Bayer, F., *Por la libertad de la literatura española*. Estudio preliminar de Antonio Maestre Sanchis, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» Diputación de Alicante, 1991.

Pérez Gascón, J., *Alzar banderas contra su rey. La rebelión aragonesa de 1591 contra Felipe ii*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.

Pérez Goyena, A., «Un amigo del Corazón de Jesús: D. Francisco Ignacio de Añoa y Busto», *La Avalancha* (1934), pp. 163-164.

— *La Santidad en Navarra*, Pamplona, Gráficas Gurrea, 1947.

— *Ensayo de bibliografía navarra*, vol. III, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1951.

— *Ensayo de bibliografía navarra desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta el año 1910*, vol. IV, Pamplona, Diputación Foral de Navarra. Institución Príncipe de Viana, 1951.

— *Ensayo de Bibliografía navarra*, vol. V, Pamplona, Diputación Foral de Navarra-CSIC, 1952.

Pérez Ollo, F., *El ángel de Aralar. Dos siglos de una imagen*, Pamplona, s. l., 2010.

Pérez Sánchez, A. E., *Catálogo de Dibujos del Museo del Prado. Dibujos españoles*, vol. III, Madrid, Museo del Prado, 1977.

— «Trampantojos a lo divino», *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte* (1992), pp. 139-155.

Pérez Sarrión, G., «Las redes sociales en Madrid y la Congregación de San Fermín de los Navarros, siglos XVII y XVIII», *Hispania. Revista Española de Historia*, núm. 225 (2007), 209-254.

Pérez Villaamil, M., *Artes e industrias del Buen Retiro. La fábrica de China. El laboratorio de piedras duras y mosaico. Obrador de bronce y marfiles*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1904.

Pinilla Martín, M. J., *Iconografía de Santa Teresa de Jesús*, Valladolid, Universidad, Tesis doctoral sustentada en el Departamento de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, 2013, pp. 607-609. http://uvadoc.uva.es/handle/10324/4249.

Portús Pérez, J., «Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro (Testimonios literarios)». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 45 (1990), pp. 225-246.

Portús, J. y Vega, J., *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

Pro Vicario Generali Pampilonensi allecatio iuridica, bonum ius ostenditur Vicarii Generalis in causa quam sequitur, contra administratorem regiae Domus de Marcilla (s.l.s.a), c. 1685-1688.

Ramírez Martínez, J. M., *Retablos mayores de La Rioja*, Agoncillo, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993.

Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, tomo II, vol. IV, Barcelona, El Serbal, 1997.

Regla Santa del Padre de los Monges San Benito Abad…, por el M. R. P. M. Don Juan de Sada y Gállego, Pamplona, Librería de Joaquín Domingo, 1797.

Reglamento y Constituciones del Monte Pio de las Curias Real y Eclesiastica de este Reyno y Obispado en que se pueden ser admitidos abogados y escribanos reales no numerales, sus viudas e hijos pupilos y menores, Pamplona, Imprenta de la Viuda de Longás, 1804.

Ripa, C., *Iconología*, vol. I, Madrid, Akal, 1996.

Rivera de las Heras, J. A., *La estampa religiosa popular en la provincia de Zamora*, Zamora, Diputación Provincial. Área de Cultura, 1997.

Rodríguez G. de Ceballos, A., «La literatura ascética y la retórica cristiana reflejados en el arte de la Edad Moderna», *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte* (1990), pp. 80-90.

Rodríguez Suso, C., «Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco Bilbao (1725-1740)», *Revista de Musicología*, 6 (1983), pp. 457-489.

— El patronato municipal de la música en Bilbao durante en Antiguo Régimen», *Bidebarrieta. Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, 3 (1998), Symposium Bilbao: 700 años de memoria. Bilbao una ciudad musical. III, pp. 41-76.

Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006.

— «Estampas del *Libro de Conclusiones de Jurisprudencia Civil y Eclesiástica*, custodiado en la Biblioteca Capitular de la Seo (Zaragoza)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* núm. 102 (2008), pp. 451-500.

— «El grabado zaragozano en la época de Carlos Casanova», *El grabador ejeano Carlos Casanova (1709-1770) y su hijo el medallista Francisco Casanova (1731-1778)*, Zaragoza, Diputación Provincial-Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 2009, pp. 71-123.

— «Impresores y libreros dedicados a la estampa religiosa en Zaragoza, durante los siglos XVIII y XIX», *Memoria Ecclesiae* XXXII (2009), pp. 157-214.

— *El arte del grabado en Zaragoza durante el siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013.

Ruiz de Oyaga, J., «Vicarios y párrocos perpetuos de la iglesia de San Nicolás de Pamplona», *Príncipe de Viana*, núm. 70-71 (1958), pp. 83-122.

— *Tierras de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002.

Ruiz Jurado, M., «Loyola, Juan», *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús biográfico-temático*, vol, III, Madrid, Institutum Historicum, S. I. – Universidad Pontificia de Comillas, 2001, pp. 2427-2428.

Sáenz Ruiz de Olalde, J. L., *Monasterio de Agustinas Recoletas de Pamplona. Tres siglos de historia*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.

Sagüés Azcona, P., *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros*, Madrid, Gráficas Canales, 1963.

Sáinz y Pérez de Laborda, M., *Apuntes tudelanos*, vol. I, Tudela, s/n, 1969.

Salvador y Conde, J., «Historia de Santo Domingo de Pamplona. Códice inédito del P. Fausto Andía, O. P.», *Príncipe de Viana*, núm. 148-149 (1977), pp. 513-569.

Sanz, M. J., «Las imágenes vestidas de la Virgen durante el Barroco», *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*, Málaga, 1990, pp. 463-479.

Segui González, M., *La platería en las catedrales de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1986.

Sesé Alegre, J. M. y Martínez Arce, M. D., «Algunas precisiones sobre la provisión del virreinato de Navarra en los siglos XVII y XVIII. Papel desempeñado por los miembros del Consejo Real», *Príncipe de Viana* núm. 203 (1994), pp. 551-578.

Silanes Susaeta, G., «Religiosidad pamplonesa en el siglo xviii: La Congregación de Nuestra Señora de los Dolores», *Mito y Realidad en la historia de Navarra. Actas del iv Congreso de Historia de Navarra*, vol. i, Pamplona, 1998.
— *Cofradías y religiosidad popular en el Reino de Navarra durante el Antiguo Régimen*, Pamplona, Gráficas Pamplona, 2006.
Solans, J., *Manual litúrgico o sea Breve Exposición de las Sagradas Ceremonias*, vol. ii, Barcelona, 1913.
Soler Pascual, E., «Perfil biográfico de Miguel Xavier Beramendi y Eleta. Deán de la catedral de Valencia (1782-1833)», en E. Martínez Ruiz y V. Suárez Grimón (eds.), *Iglesia y Sociedad en el Antiguo Régimen. iii Reunión Científica. Asociación Española de Historia Moderna*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad, 1995, pp. 197-203.
Solís Sánchez, R., «La hija olvidada de don Ramón de la Cruz», *Cuadernos de Genealogía*, núm. 7 (2010), pp. 23-40.
Soto Sandoval, M., *Vida de el Glorioso S. Veremundo, monge y Abad de Hirache*, Pamplona, Herederos de Martínez, 1764.
Sumario de Indulgencias para los agregados al santo escapulario azul celeste del misterio de la Inmaculada Concepción de María Santísima, Pamplona, Imprenta y Litografía de F. Ripalda, 1874.
Tarsicio de Azcona, «El P. Tomás de Burgui y su libro sobre San Miguel de Excelsis», *Boletín de la Sociedad Bascongada de Amigos del País*, t. LXIV (2008-2), pp. 933-961.
Uranga, J. E. e Iñiguez Almech, F., *Arte medieval navarro*, vol. iii. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1973.
Urbina García, M. M., «La basílica de Mendigaña: el amor de un pueblo a Nuestra Señora de Mendigaña», *Historia magistra vital. Miscelánea de Estudios en Homenaje a Tarsicio de Azcona, OFMCAP, Historiador*, Pamplona, Hermanos Menores Capuchinos, 2011, pp. 247-275.
Uriarte, J. E., *Historia de Nuestra Señora de Orduña la Antigua*, Bilbao, Imp. de la Vda. de E. Calle, 1883.
— *Principios del reinado del Corazón de Jesús en España*, Bilbao, El Mensajero, 1912 y edición de 1913.
— *Vida del P. Bernardo F. de Hoyos de la Compañía de Jesús arreglada y aumentada de cómo la escribió y dejó inédita el P. Juan de Loyola*, Bilbao. El Mensajero, 1913.
Urtasun y Narbarte, J., *Maria Dolorosa o Dolores de María explicados en treinta y una meditaciones de sus Santísimos Dolores*, Pamplona Pascual Ibáñez, 1770.
Usunáriz Garayoa, J. M., *Una visión de la América del xviii. Correspondencia de emigrantes guipuzcoanos y navarros*, Madrid, MAPFRE, 1992.
Vaquerizo Gil, M., *Catálogo de sellos del Archivo Histórico Provincial de Cantabria*, Santander, Diputación Provincial de Cantabria, 1988.
Vega, J., *Museo del Prado. Catálogo de estampas*, Madrid, Museo del Prado, 1992.
Velasco, P., *El reinado del Sagrado Corazón de Jesús en Navarra*, Pamplona, Imprenta y Librería de Erasun y Labastida, 1889.
Villafañe, J., *Compendio historico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de cielos y tierra, María Santissima que se veneran en los mas celebres santuarios de España*, Salamanca, Imprenta de Eugenio García de Honorato, 1726.
— *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de los cielos María Santísima que se veneran en los mas célebres santuarios de España*, Madrid, Manuel Fernández, 1740.
Viñaza, conde de la, *Adiciones al Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de Bellas Artes en España*, vol. ii, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1894.
Yepes, A., *Coronica General de la Orden de San Benito Patriarca de Religiosos*, vol. iii, Universidad de Irache, Nicolás de Asiayn, 1610.
Yurami, A. M., *Historia de la aparición de la taumaturga ymagen de Nuestra Señora la Soterraña de Nieva*. Transcripción y notas de Antonio Sánchez Sierra, Madrid, 1995.
Zaragoza Pascual, E., *Los generales de la Congregación de San Benito de Valladolid (1701-1801). Studia Silensia x*, Abadía de Silos, 1984.
Zorrilla y Echeverría, E., *Memoria descriptiva e histórica de la imagen y santuario de Nuestra Señora del Puy de Estella, patrona de esta ciudad*, Estella, 4ª edición, s. l., 1951.
Zorrozua Santisteban, J., *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia. Departamento de Cultura, 1998.
Zuriaga Senent, V. F., *La imagen devocional de Nuestra Señora de la Merced, Tradición, Formación, Continuidad y* Variantes, Valencia, Universitat de Valencia Servei de Publicacions, 2005.

Impressum ante diem VII kal. Dec.

In Festivitate
Sanctae Catherinae Alexandriae

a. D. MMXVII

Laus Deo Virginique Matri

